



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Studien zur religiösen Malerei Jean Jouvenets“

Verfasserin

Eve Sarge

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 10. Februar 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

HR tit. Ao. Prof. Dr. Wolfgang Prohaska

INHALT

EINFÜHRUNG

S. 7

Leben und Werk Jean Jouvenets im Überblick

S. 10

Forschungsstand und Quellenlage

S. 13

Fragestellung

S. 18

STILISTISCHE ENTWICKLUNG

Einleitung

S. 20

Das Jugendwerk/Abhängiges Werk...

... *Esther devant Assuérus*

S. 21

... *La famille de Darius*

S. 22

... *Fondation d'une ville en Germanie par les Tectosages*

S. 24

... *St. Pierre guérit les malades de son ombre*

S. 25

Mittleres eigenständiges Werk...

... *Le Christ chez Marthe et Marie*

S. 31

... *La présentation au temple*

S. 32

Das Reifewerk...

... *La descente de croix*

S. 35

... *Le repas du Christ chez Simon le Pharisien*

S. 37

L'EXPRESSION DES PASSIONS

Die Gründung der Académie royale de Peinture et de Sculpture
und die Einrichtung der *Conférences* S. 41

Die *Conférences* Charles Le Bruns über die Leidenschaften S. 46

Leidenschaftsausdruck und Gestik bei Jouvenet S. 48

JOUVENET, PEINTRE RÉALISTE:

DAS NARRATIVE ELEMENT S. 56

Tiere S. 57

Stillleben S. 62

Inszenierung S. 64

Genre S. 67

ITALIEN...

L'Académie de France à Rome: Reisepläne? S. 69

Einflüsse: Carracci, Albani, Reni, Sammacchini S. 73

Die Gemäldesammlung des französischen Königshauses S. 79

... ODER FLANDERN?

Die Verbreitung flämischer Malerei in Frankreich S. 81

Philippe de Champaigne S. 85

SCHLUSSBETRACHTUNG S. 89

BIBLIOGRAPHIE S. 92

ABBILDUNGSNACHWEIS S. 101

ABBILDUNGEN S. 110

ABSTRACT S. 133

LEBENS LAUF S. 135

EINFÜHRUNG

Jean Jouvenet, geboren 1644 in Rouen, gestorben 1717 in Paris, wurde in eine Ära geboren, die innerhalb der wirkenden künstlerischen Kräfte fundamentale Umgestaltungen mit sich führte, welche letztendlich in einem durch und durch französischen Politikum kulminieren sollten.

Zwei grundverschiedene Positionen standen bis 1648 einander gegenüber, vertreten durch die Zünfte auf der einen Seite und den königlichen Malern, die mit einem *brévet* und entsprechenden Vergünstigungen versorgt waren, auf der anderen Seite. Dass beide Systeme gleichermaßen krankten, wurde durch „Ränke und Vetternwirtschaft“, in der Posten ohne entsprechende Voraussetzungen vergeben wurden, virulent.¹

Es fanden infolgedessen einschneidende Umwälzungen statt, die in erster Linie das alteingesessene System der *Maîtrise* betrafen und in der Gründung der *Académie royale de Peinture et de Sculpture* mündeten. Die Schaffung einer solchen staatlichen Institution eröffnete erstmals für junge Künstler aus der Provinz die Möglichkeit, sich in der Kapitale niederzulassen und ohne Gildenzwang weitestgehend frei zu arbeiten.²

Jean Jouvenet war einer dieser Nutznießer dieser veränderten Situation des Kunstbetriebs, der drei verschiedene Gelegenheiten innerhalb der Auftragslage bot.

Es waren dies ausgesuchte royale Ordnern für Staffeleibilder, klerikale Bestellungen für Altargemälde, sowie private Aufträge, die *grandes décorations*, Ausstattungen für *hôtels* und Privatpaläste, die dem Künstler zur Auswahl standen.³ So nimmt es nicht wunder, dass auch Jouvenet seinen Anfang in der Ausstattung royalen und adeliger Behausungen fand.⁴ Sein Ruf als ausgezeichnete Maler monumentaler religiöser Altarwerke

¹ Lohmüller, 1933, S. 8

² Voraussetzung war die Akzeptanz eines Bewerbungsstückes, das dem Aspiranten den Status des „agrée“ verlieh, also den eines vorläufigen Mitgliedes. Innerhalb von drei Jahren war die Vorlage eines „endgültigen“ Aufnahmestückes vorzuweisen. Dies wurde allerdings bisweilen recht großzügig gehandhabt. Vgl. Bettag, 1998, S. 128 u. S. 136

³ Schnapper, 2010, S. 71

⁴ Welch enormen Stellenwert die dekorative Malerei im Frankreich des 17. Jahrhunderts einnimmt, zeigt allein die von Louis XIV hinterlassene Gemäldesammlung, von deren ca. 2400 Bildern gut drei Viertel dem dekorativen Bereich zuzuordnen sind. Siehe Schnapper, 1994, S.

manifestierte sich erst relativ spät, ab seiner Lebensmitte in den Jahren ab 1690.

Schnapper betont, dass fast jeder bedeutende Maler zumindest einmal im Leben ein Zimmer, eine Decke oder gar eine Kapelle ausgestattet hatte, verweist jedoch beifolgend auf die lange „Tradition“ innerhalb der französischen Kritik, dekorative Malerei als zweitklassig zu misskreditieren, und, damit einhergehend, bedeutende französische Künstler lange Zeit unterschätzt zu haben.⁵

Andererseits bleibt allgemein weiterhin der Vorwurf bestehen, dass aufgrund des vermehrten Aufkommens dekorativer Malerei in Frankreich unter Louis XIV und aus dem Umstand, dass sich die Generation um und nach Jouvenet innerhalb eines neu entwickelten akademischen Gefüges bewegte, es in dieser Zeit zu einer geringeren Dichte an individualistischen Künstlerpersönlichkeiten kommen sollte.⁶

Charles Le Brun, ab 1668 als Rektor und Kanzler der Akademie eingesetzt und protegiert durch Kanzler Pierre Séguier, sowie später von Finanzminister Jean-Baptiste Colbert, war maßgeblich an der Ausarbeitung einer theoriegebundenen Lehre beteiligt und sollte zukünftig die Maßstäbe setzen für den Versuch, einen originären französischen Kunststil zu entwickeln. Sein Einwirken auf die Ausbildung der Künstler, seine Position innerhalb der zum Teil staatlich initiierten stilistischen Debatte in den *Conférences* geben uns heute ein recht umfassendes Bild über die Politisierung der Künste und der in ihr herrschenden Kräfte.⁷

Die an der Akademie entwickelten Kriterien zur „idealen“ Malerei und deren zunehmende Spezifizierung, die Diskussionen der Akademiker und Amateure während der Konferenzen, sowie die Aufspaltung der Künstler in zwei gegensätzliche Gruppierungen von Rubenisten und Poussinisten müssen ihre Spuren bei Jean Jouvenet hinterlassen haben, war er doch aufs Engste mit der Institution verbunden.

⁵ vgl. Schnapper, 2010, S.71

⁶ Die dekorative Malerei wurde offenbar von den Künstlern der Zeit ebenfalls als zweitklassig empfunden, so dass zur Zeit der Akademiegründung gar versucht wurde, diesen Bereich als alleiniges Betätigungsfeld den Mitgliedern der Zunft aufzuzwingen. Siehe Held, 2001, S.21

⁷ Die Untersuchung und Neueditionierung der gehaltenen *Conférences* ist ein noch nicht abgeschlossenes Projekt, dass in der jüngsten Zeit von Jacqueline Lichtenstein und Christian Michel geleitet wurden, einer von drei Bänden sind zu diesem Zeitpunkt noch ausständig.

Wo reiht er sich in die akademische Welt ein und wo löst er sich heraus?
Welche Rolle spielen die in den *conférences* erörterten Merkmale in seiner Malerei?

Diesen und anderen Fragen wird in dem Kapitel „L’Expression des Passions“ nachgegangen werden.

Den Eigenheiten seines Erzählstils, dem eine herausragende Charakteristik in den Monumentalwerken zukommt, widmen sich die Überlegungen des Kapitels über „Das narrative Element“.

Die Kapitel „Italien...“ und „...oder Flandern“ werden die Beeinflussung seines Stils untersuchen und eine präzisere Verortung seiner stilistischen Verwurzelung vorschlagen.

Da sich diese Arbeit ausschließlich mit den religiösen Gemälden Jean Jouvenets beschäftigt, deren Hauptwerke relativ spät in einem eng begrenzten Zeitraum entstanden, wird seiner kompositorischen Entwicklung ebenfalls ein Kapitel gewidmet, in der die Techniken herausgefiltert werden, die zu bemerkenswerten Bildwerken monumentalen Ausmaßes geführt haben.

Leben und Werk Jean Jouvenets: ein kurzer Überblick

Nachdem Jouenet 1658 von der Zunft in Rouen als *maître-peinter-sculpteur* eingetragen wird, lässt er sich 1661 in Paris nieder.⁸ Sein Name taucht erst ab 1668 wieder auf, als er an der Akademie prämiert und zum Wettbewerb für ein Romstipendium zugelassen wird.

Es haben sich keine eigenständigen Gemälde aus diesen Jahren bis 1673 von ihm erhalten, zwischen 1669 und 1674 ist er nachweislich Mitarbeiter bei Dekorationsprojekten für das Schloß von Saint-Germain, die Tuileries und in Versailles beschäftigt.

In den *Procès-verbaux* wird er erst ab dem 25. Februar 1674 als „Agrée“ an der Akademie geführt⁹, am 27. März 1675 wird er als vollständiges Mitglied auf die Akademie aufgenommen¹⁰, wo er in den Folgejahren verschiedene Ämter bekleiden sollte.

In den Jahren zwischen 1660 und 1685, der ersten Hälfte der Regierungszeit Ludwig XIV. kommt es zur einer immens gesteigerten Prachtentfaltung, die einen gesteigerten Bedarf an Historienmalern nach sich zieht, um all den Dekorationen im Auftrag des Königs Herr zu werden. Charles Le Brun ist die alles überstrahlende Künstlerpersönlichkeit in dieser Periode, unter dessen Leitung Jean Jouvenet erste Erfahrungen in der *grande décoration* sammeln wird.

Es ist denkbar, dass aufgrund der Sonderstellung Charles Le Bruns, seit 1662 als *premier peintre du roi*, die Amtswege nicht immer eingehalten werden mussten und vor allem konnten, um das erhöhte Arbeitsaufkommen mithilfe zahlreicher benötigter Assistenten bewältigen zu können. Dies würde erklären, warum Jouvenet wie auch einige seiner Kollegen, ohne Gilde- noch Akademiemitglieder zu sein, diversen Aufträgen für die königlichen Paläste nachgehen konnten.¹¹

⁸ Schnapper, 2010, S.49

⁹ Procès-Verbaux, 1878, Bd. 2, S. 23

¹⁰ *ibid.*, S. 44; zuvor ließ er sich am 17. November 1674 zusammen mit Audran und Corneille wegen des Verzugs seines Aufnahmestücke durch Le Brun bei den Akademiemitgliedern entschuldigen, welche den dreien daraufhin einen Aufschub von drei weiteren Monaten gewährten. Vgl. *ibid.*, S. 32

¹¹ Im Jahr 1672 gilt er noch als Anfänger und führt untergeordnete Arbeiten in Saint-Germain-en-Laye und in den Tuileries aus. Bereits ein Jahr später steigt er langsam auf und wird von Le Brun für die Ausstattung des *Grand appartement du Roi* in Versailles zu Hilfe gezogen und sieht sich dort für das Deckengemälde des *Salon de Mars* verantwortlich. Mittlerweile ist

Jouvenet beginnt bald, sich einen Namen zu machen und erhält erste, von Le Brun unabhängige, Dekorationsaufträge. Im Verlaufe seiner Karriere halten sich seine Arbeiten für Kirchen und Konvente sowie Ausstattungstätigkeiten die Waage.¹² Schnapper sieht die Gründe dafür in der Tatsache begründet, dass einerseits die Bettelorden bezüglich ihrer Baumaßnahmen und Gemäldeaufträgen seitens des Königs stark reglementiert wurden und die Auftragslage somit rückläufig war. Zum anderen war die Entlohnung traditionsgemäß für solche Aufträge recht gering und häufig über längere Zeiträume ausständig, so dass die Erschließung einträchtiger Nebeneinkünfte unvermeidlich wurde. Trotz dessen festigten sie das Ansehen und den Ruf eines Künstlers in der Art, dass die Arbeiten öffentlich einer breiten Masse zugänglich waren und somit eine gewisse Werbung darstellten, welche private wie öffentliche Aufträge nach sich zogen, die finanziell einträglicher waren.¹³

Der Pariser Salon, 1667 gegründet, als eine der ersten Möglichkeiten für die französischen Künstler, sich einem breitem Publikum zu präsentieren, barg zumindest eine weitere Aussicht auf Steigerung des Bekanntheitsgrads und die Erschließung neuer Aufgaben und anderer Auftraggeber. Jean Jouvenet war jedoch nur zweimal vertreten, 1699 mit insgesamt neun Gemälden, sowie 1704 mit siebzehn Werken.

Von einem Höhepunkt im Schaffen religiöser Auftragswerke kann man sicherlich ab den 1690er Jahren sprechen, eine Phase bis ca. 1706, in der ein Großteil an Werken monumentalen Ausmaßes entstanden ist und die diese Arbeit zu untersuchen beabsichtigt.

Wurden Jouvenets Werke noch zu Lebzeiten kopiert und in ganz Frankreich verbreitet, so ist er heute, obwohl in einigen europäischen Sammlungen vertreten, in gewisse Vergessenheit geraten.¹⁴ Dieses Schicksal teilt er allerdings mit seinen Zeitgenossen, die wie er unter Le Brun ihre Karriere

dieser Raum restauriert worden, die Kompositionen sind erhalten, doch was die Farbwirkung der Kompositionen anbelangt, lassen sich nur ungefähre Aussagen über den Originalzustand und die ursprüngliche Farbwahl treffen. Vgl. Schnapper, 2010, S.85

¹² Es gab, so scheint es, keine besonderen Vorlieben seitens Jouenets, nur für bestimmte Orden zu arbeiten, umgekehrt erfreute er sich offenbar überall großer Beliebtheit. So wirkte er u.a. für die Kapuziner, die Kartäuser, die Benediktiner, die Franziskaner und die Jesuiten.

¹³ vgl. *ibid.*, S.96

¹⁴ Vertreten sind außerhalb der französischen sammlungen in den meisten Fällen Studienblätter.

begannen. Es scheint wohl ein Phänomen dieser Epoche zu sein, dass aufgrund der von der Akademie postulierten „Einheitsbestimmungen“, der festgelegten Kompositionsgrundlagen, das künstlerische Schaffen als vereinheitlicht angesehen wird und wurde, aus welcher der Einzelne kaum hervorstach.

Forschungsstand und Quellenlage

Aus den Jahren zwischen seiner Geburt 1644 und seiner Ankunft in Paris 1661 gibt es keinerlei Informationen, bis auf die Tatsache, dass sein Vater und Onkel ebenfalls Maler waren und er wahrscheinlich bei ihnen den ersten Unterricht erhielt.¹⁵

Über die Beeinflussung seines Stils während seiner Jugend und Ausbildung konnte bisher nur gemutmaßt werden.¹⁶

Aus seiner Zeit in Paris existieren keinerlei Korrespondenzen, bis auf einen Vertrag, der mit dem Prinzen von Conti für einige Dekorationsarbeiten geschlossen wurde, sowie das Konzept für die Arbeiten am *Parlement de Bretagne* in Rennes. Darüber hinaus sind *mémoires inédits* der Töchter Jouvenets und einige Protokolle über seinen beruflichen Werdegang erhalten.¹⁷

In der erhitzten Diskussionen über das Wesen der Malerei, welchen Aspekten (Farbe, Linie, Historie etc.) der Vorrang einzuräumen sei, welche Künstler als vorbildlich zu betrachten sind – in all diesen Diskussionen taucht Jean Jouvenet nicht auf. So wird es eine wesentliche Aufgabe dieser Studie sein, die künstlerische und politische Position unseres Künstlers rein anhand seiner Arbeiten auszuloten.

Obleich man sich von jeher einig über die herausragende Stellung Jean Jouvenets als bedeutendsten französischen Vertreter der religiösen Malerei des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts war, hat dies kaum zu ausführlicheren schriftlichen Auseinandersetzungen denn Randnotizen mit eben diesem spezifischen Werkbereich geführt.

Antoine Schnapper unternahm mit seiner Monographie den Versuch einer umfassenden Darstellung nicht nur des Oeuvres unseres Künstlers, sondern erarbeitete zugleich einen Überblick über die vorherrschenden

¹⁵ Die Familie Jouvenet war eine Familie, in der die Männer überwiegend als Maler und Bildhauer tätig waren, die meisten blieben in Rouen ansässig. Die Zuordnung der Namen, Lebensdaten und Tätigkeitsfelder hat sich in der Vergangenheit wiederholt als schwierig erwiesen, da es so viele Familienmitglieder waren und die Namensgebung sich beständig wiederholte.

Vgl. Thieme/Becker S. 203-207

¹⁶ Poussin wird dazu häufig angeführt, doch da keine Jugendwerke erhalten sind, kann die Überprüfung dessen erst zu einem späteren Zeitpunkt ansetzen.

¹⁷ Beide werden in Schnappers Monographie zu Hilfe gezogen.

künstlerischen und politischen Bedingungen, insbesondere in Hinblick auf seine unmittelbaren Zeitgenossen.

Mit Publikationen vor allem von Held,¹⁸ dem Ausstellungskatalog aus Arras,¹⁹ Kirchner,²⁰ Duro²¹ und Montagu²² liegen darüber hinaus umfassende Einsichten zum akademischen Kunstbetrieb Frankreichs, Le Bruns Schlüsselposition in diesem Gefüge und, entscheidend für unsere Aufgabe, ausführliche Überlegungen zum Darstellungsstil bezüglich des Ausdrucks vor. Besagte Betrachtungen fokussieren naturgemäß in erster Linie den Verfasser der „L'Expression des passions“, Charles Le Brun, weiten ihren Blick jedoch auch auf dessen benannte Künstler und die Gegner seiner Thesen an der Akademie aus.

Jean Jouvenet, der seit 1668 *agréé*, ab 1676 in zunehmend leitenden Positionen an der Akademie tätig war, ist in diesen Zusammenhängen bisher nicht aufgetaucht, was sicherlich auf die bis vor kurzem begrenzten Publikationen bezüglich der tatsächlich gehaltenen akademischen Konferenzen zurückzuführen ist, in deren frühem Stadium, zum Zeitpunkt der ersten Vorlesungen, Jouvenet auch aufgrund seiner Jugend in den Diskussionen noch gar nicht präsent sein konnte. Wir wissen, dass diese ersten Vorlesungen zu einem weitaus späteren Zeitpunkt wiederholt worden sind, über die Art und das Ausmaß eventueller erneuter Diskussionen sind wir jedoch nicht unterrichtet. Dies könnte eine vorläufige Erklärung bedeuten, weshalb uns von Jouvenet keinerlei persönliche Ansichten über seine Haltung zu besagten Stilfragen vorliegen.

Um Bedeutung und Wirkung des sakralen Oeuvres Jouvenets auf diese zeitgenössischen Umwälzungen und akademischen Vorgaben hin zu untersuchen, wenden wir vorerst unser Augenmerk auf die bisherigen kunsthistorischen Einschätzungen seines Werks.

¹⁸ Held, 2001

¹⁹ Rubens contre Poussin, 2004

²⁰ Kirchner, 1991

²¹ Duro, 1997

²² Montagu, 1994

Joseph Dezaillier d'Argenville widmet ihm in seinem *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* einen längeren Artikel, in dem der viele lobende, doch sehr allgemeine Worte über die Manier des Künstlers findet.²³

Antoine Schnapper ist der Erste und bisher Einzige, der sich 1974 in seiner Monographie mit dem Künstler auseinandergesetzt hat und dessen Forschung 2010 von Christine Gouzi in einer Neuauflage ergänzt wurde. In seiner Abhandlung beschäftigt er sich neben Jouvenets Werdegang und Tätigkeitsfeldern auch zu einem nicht unbeträchtlichen Teil mit dessen künstlerischen Umfeld wie auch einer umfassenden Zusammenfassung der allgemeinen Auftragslage in Paris. Dabei werden insbesondere die Interieurausstattungen und die Entwicklung der religiösen Malerei um 1700 in den Fokus gerückt. Eine detaillierte Stilanalyse selbiger Werke ist jedoch nicht angestrengt worden. Schnappers Ausführlichkeit bezüglich Jouvenets Einbettung in die Auftrags- und Ausführungspraxis steht allerdings die Beurteilung seines Werkes gegenüber.

Posner²⁴ griff eben diesen Aspekt in seiner Rezension 1976 auf und kritisierte die seines Erachtens zu ausufernde Kontextbehandlung,²⁵ auch übergreifende Diskussionen über Gemälde von den Boullogne, Antoine Coypel, Houasse und Stiemart hält er größtenteils für überflüssig.²⁶

Da sie vor allem die Phase der dekorativen Tätigkeiten umfassen, sind derartige Vergleiche zwar für unsere Betrachtungen von untergeordnetem Interesse, gereichen jedoch trotzdem zu einer besseren Einsicht über die künstlerische Entwicklung Jouvenets in diesem (zeitspezifischen) Umfeld.

Posner sieht in Jouvenet einen konservativen Künstler, einen Umstand, den er der zeitgenössischen Periode, die er als weder revolutionär noch reformatorisch kennzeichnet, zuschreibt und verortet Jouvenet in der Nachfolge Raffaels, der Carracci und Poussins, eine Beeinflussung, die bereits sein Kollege Gaethgens 1975 annahm.

²³ Dezaillier d'Argenville, 1762, Bd.4, S. 203-218

²⁴ Posner, 1976, S. 454/455

²⁵ eine Darstellungsmethode, die Thomas W. Gaethgens wohlwollend zur Kenntnis nahm.

Siehe Gaethgens, 1975, S. 317

²⁶ Dazu sei gesagt, dass weder im Jahr 1976 noch heute erschöpfende Darstellungen über Jouvenets Zeitgenossen vorliegen. Die meisten Künstler dieser Zeit werden in Sammelwerken mit kürzeren Abschnitten bedacht, zu Monographien hat es lediglich bei den allerwenigsten gereicht. Diese „Erweiterung“ Schnappers wurde sicherlich durch diesen Hintergrund ausgelöst. Auch Gaethgens betont die mangelhafte Aufarbeitung der Künstler unter Ludwig XIV. vgl. *ibid.*, S. 317

Führt Schnapper ein Oeuvre von ca. 150 Werken auf, bezieht sich Posner Jouvenets Praxis, Figuren mehrfach zu verwenden, ebenso wie dessen häufiges Repetieren bereits ausgeführter Gemälde und minimiert damit „original inventions“ im Gesamtwerk Jouvenets auf nurmehr ein Drittel. Posner stimmt allerdings mit Schnapper dahingehend überein, dass flämische Kunst nicht den Stil eines Jean Jouvenet erklären könne und fragt vielmehr, was und wie viel dieser über italienischen Barock wusste.²⁷

Auffällig in allen konsultierten Rezensionen und Notizen über Jouvenet ist die Tatsache, dass hinsichtlich der stilistischen Vorbilder stets die gleichen Namen genannt werden, jedoch keine weiteren Beschreibungen oder gar Untermauerungen dieser Annahmen vorliegen.

Die beiden Hauptfragen, die sich für uns also aus Schnappers Monographie und Posners eingehender Rezension herauslösen, beziehen sich auf die Ursachen und Einflüsse, unter denen sich Jouvenets Stil herausbildete, sowie die Frage nach dem genauen Grund für die große Bewunderung Jouventes unter seinen Zeitgenossen.²⁸

Posners Bedauern über Schnappers Unterlassen, seine Analysen über die dramatische Gestaltung von Jouvenets Gemälden nicht mehr und systematisch dargestellt zu haben, stellt eine erste Lücke dar, derer sich diese Arbeit annehmen wird. Obgleich Posner die Stärke Jouvenets im Bereich der religiösen Malerei anerkennt, hält er den Künstler dennoch für begrenzt, was seine intellektuellen und emotionalen Fähigkeiten anbelangt, was sich in seinen ausdrucksmäßig oberflächlichen und formelhaften Bildlösungen widerspiegeln.²⁹

Dem nachzugehen und diese Behauptung womöglich zu widerlegen wird ein weiteres Anliegen dieser Arbeit sein.

Gaethgens seinerseits postulierte, dass Jouvenet nicht in das Schema der Übergangszeit des 18. Jahrhunderts passte, vielmehr stärker der „pure tradition classique“ verbunden blieb, vor allem im Bereich seiner religiösen Schöpfungen, demnach nähert er sich dem Künstler aus einer richtungsorientierten Seite, die mehr nach dem „wohin“ und weniger dem „woher“ zu fragen scheint.

²⁷denn „the fact that he never visited Italy should not lead us to dismiss the possibility that he had a fair knowledge of developments there“. Posner, 1976, S. 455

²⁸*ibid.*, S. 455

²⁹*ibid.*, S. 455

Dies bezieht Gaethgens in erster Linie auf den Umschwung der Malerei nach dem Tode Le Bruns im Jahre 1689, als eine Beschäftigung mit venezianischen, flämischen und holländischen Einflüssen Einzug hielt in die französische Malerei.³⁰ Für die Jugendzeit in Rouen nimmt Gaethgens die Beschäftigung mit Werken Poussins, Le Sueurs und Champaignes an, deren grundlegende Bildkompositionen in der Strenge des Aufbaus und der Pyramidalkonstruktionen durch Jouvenet erinnert würden und von diesem um ein besonderes Charakteristikum erweitert werden: durch „getreu wiedergegebene Accessoires, die das Erzählerische betonen“.³¹ Gaethgens hebt explizit die Gebärden und Posen der Figuren Jouvenets hervor, die dazu führen, Zusammenhänge zu schaffen und den Betrachter in das Geschehen einzubinden.³²

Wir halten diese Beobachtung für einen entscheidenden Aspekt in der Bewertung des Künstlers und werden Gaethgens nicht ausgeführten Ansatz in Überlegungen zur Narration bei Jouvenet untersuchen, ein Kapitel das sich eng mit der von Le Brun entwickelten „*L'Expression des passions*“ verknüpfen wird.

Anthony Blunt gibt 1977 der Italienfrage neuerdings Stoff, indem er davon ausgeht, dass Römisches ganz selbstverständlich von französischen Künstlern aufgegriffen wurde, allerdings in etwas Neues, ganz und gar Französisches verwandelt wurde und sich somit erst ein echter französischer Barock entwickeln konnte.³³ Auch diesem Ansatz wird unsere Untersuchung Raum geben, wenn wir nach konkreteren Vorbildern suchen, als es bisher unternommen wurde.

³⁰ Gaethgens, S.317

³¹ Gaethgens, S.319

³² vgl. *ibid.*, S.319

³³ Blunt, 1977, S. 357

Fragestellung

Aufgrund der Quellenlage hat es sich bis dato als schwierig erwiesen, Jean Jouvenet in einem künstlerischen Zusammenhang zu verorten. Es gilt als gesichert, dass er nie Italien bereist hatte, dies schließt die Frage nach italienischen Vorbildern jedoch keineswegs aus.

Schnapper listet die unterschiedlichen Forschermeinungen bezüglich Jouvenets stilistischer Wurzeln auf, angefangen bei der normannischen Schule, der Bologneser Malerei, sowie dem flämischen Umfeld eines Rubens.³⁴ Er selbst fügt die Annahme an, dass Jouvenet nicht nur durch Poussin und Le Brun geprägt war, sondern auch mit Sicherheit über ausgezeichnete Kenntnisse sowohl eines Van Mol und Rubens, wie eines Raffael oder der Carracci verfügte. Gleichzeitig betont er die seines Erachtens vorzüglichste Eigenschaft des Künstlers, sich trotz all dieser Kenntnisse als *peintre original* auszuzeichnen.³⁵

Es wird zu untersuchen sein, inwieweit sich die vorgeschlagenen Einfluss nehmenden Schulen manifestieren lassen. Aufgrund der Tatsache, dass Raffael, Rubens und die Carracci auf die Kunst des europäischen Barock einen so allgemeingültigen Einfluss besessen haben, muss die Vorbildanalyse im Folgenden deutlich spezifiziert werden.

Die Frage ergibt sich also nach den in seiner Jugendzeit in der Normandie und später in Paris bekannten und verbreiteten italienischen, flämischen und französischen Gemälden. Es ist soweit bereits von Schnapper herausgearbeitet, dass König Franz I. für die Ausstellung in Fontainebleau eigens italienische Spezialisten engagieren ließ und durch diese in Paris ein neues künstlerisches Umfeld schuf. Bleibt für unser Anliegen zu untersuchen, in welchem Ausmaß die italienische Malerei in Paris vorbildhaft wirkte und welche Sparten davon betroffen waren. Es erscheint

³⁴ Schnapper, 2010, S. 44

³⁵ *ibid.*, S. 44

Jennifer Montagu erläutert diesbezüglich das (Poussinsche) Verständnis von Originalität. Gerade der Malerei des 17. Jahrhunderts ins Frankreich ist gehäuft ein Mangel an Originalität vorgeworfen worden, die Kritik richte sich dabei aber nicht gegen das übliche Plagieren älterer Meister. Im Gegenteil, Imitation des visuellen Konzepts sei allgemein hin akzeptiert gewesen, besagter Anspruch auf Originalität setze hingegen bei der Neuinterpretation der (psychologischen) Aussage ein. Siehe Montagu, 1994, S. 61/62

notwendig, die Sammeltätigkeit der französischen Könige, allen voran Henri IV, Louis XIII und Louis XIV zu untersuchen.

Ein weiterer Anhaltspunkt wird durch die Vorlesungen an der *Académie de Peinture et de Sculpture* gegeben, in der, zumindest eingangs, explizit italienische Gemälde aus der königlichen Sammlung auf ihre vorbildlichen Eigenschaften hin analysiert worden sind.

Dabei wird zu diskutieren sein, ob diese Beispiele den daraus folgenden Vorgaben der königlichen Akademie entsprachen oder ob es sich daraus ein neues, eigenes Material entwickelte, das als Ursache für Jouvenets vermeintliche Eigenständigkeit herangezogen werden könnte.

Aus den *conférences*, die Charles Le Brun und weitere Vertreter an der königlichen Akademie hielten, haben wir genaue Vorstellungen von Kompositionsweise und Sujetfindung, die eine ganze Generation von Malern beeinflusste, wenngleich Le Brun selbst von seinen Vorgaben häufig abwich. Jean Jouvenet, selbst ebenfalls als Rektor an der Akademie eingesetzt, sowie mit einer Auswahl an Werken zweimal im Pariser Salon vertreten, hat uns keine Ansichten über die seitens der Akademie propagierten Kompositionstechniken hinterlassen, doch sieht diese Arbeit eine Analyse und Diskussion ebenjener Bestimmungen vor und hofft, anhand der Bildwerke belegen zu können, aus welchen Ingredienzien sich die Originalität Jouvenets speist. Dabei sollen die spezifischen Charakteristika der religiösen Bildwerke herausgearbeitet werden und in einen künstlerischen Kontext gebracht werden – nicht zuletzt bezüglich eines etwaigen Akademismus' oder Italianisierens.

Dazu werden Komposition, Erzählgestus und Figurenkonzeption genauer in Augenschein genommen und auf Indizien im Früh-, Mittel- und Spätwerk Jouvenets exemplarisch untersucht werden.

STILISTISCHE ENTWICKLUNG

Einleitung

Eine Untersuchung der künstlerischen Entwicklung des religiösen Werks Jouvenets lässt einen Beginn erst ab dessen Lebensmitte ca. 1685 zu. Bis dahin war Jouvenet nachweislich ab 1669 vorrangig für Großaufträge innerhalb diverser Palastausstattungen, darunter für das Schloss von Saint-Germain, die Galerie der Tuileries und Versailles tätig gewesen und habe hier, so Schnapper, seine eigentliche Ausbildung erfahren.³⁶

Ein Problem, das seine Auftragsarbeiten, ist das Faktum, dass Jouvenet seine Kompositionen immer wieder aufgriff und ein Sujet über Jahre hinweg zu wiederholen pflegte. Manches Mal nahm er kompositionelle Änderungen vor, häufig jedoch handelt es sich, auch laut Schnapper,²⁹ lediglich um marginelle Unterschiede. Demgemäß sei eine chronologische stilistische Entwicklung seines Oeuvres schwer nachzuvollziehen, insofern als

„Jouvenet lui-même ne nie-t-il pas cette évolution, qui reprend, parfois à de longs intervalles, la même figure, le même groupe, la même composition?“³⁷

Diese Handhabung kann von uns jedoch schwerlich als *das* Kriterium persönlicher Arbeitsweise Jouvenets begriffen werden, war doch ein Aufgreifen erfolgreicher kompositioneller Erfindungen oder gar ganzer Themen, sowie Typisierung, seit der Renaissance vielmehr Resultat eines erfolgreichen und beauftragten Bildkonzepts. In diesem Sinne sind demnach die zahlreichen „Wiederaufnahmen“ und Kopien Jouvenets zu verstehen, die auf die Kirchen der französischen Provinzen verteilt wurden.

Wiederholungen seiner Kompositionen werden für uns deshalb nur dann eine Rolle spielen, wenn deutliche Abweichungen zwischen den Versionen vorliegen.

³⁶ vgl. Schnapper, 2010, S. 23.

²⁹ vgl. *ibid.*, S. 181

³⁷ *ibid.*, S. 181

Das folgende Kapitel untersucht die für uns relevanten Abschnitte in Jouvenets Schaffen und geht den sich entwickelnden Raum- und Figurenkonzeptionen nach, anhand derer der Übergang von einer stark an französischen Meistern geschulten Arbeitsmethode zu einem höchst eigenständigen, unverwechselbarem Stil transparent wird. Dazu erscheint es notwendig, den jeweiligen Reifephasen entsprechende Gemälde exemplarisch zu untersuchen.

DAS JUGENDWERK/ABHÄNGIGES WERK

„Esther devant Assuérus“

Jouvenets Aufnahmestück für die Akademie *Esther et Assuérus* (Abb.1) stellt, trotz der unklaren Datierung des Werks, einen ersten Schritt für unsere Betrachtungen hinsichtlich Jouvenets stilistischen Werdegang dar. Jouvenet wurde am 27. März 1675 Vollmitglied der Akademie, Schnapper ist jedoch sicher, dass sein Aufnahmestück bereits viel früher, nämlich in den Jahren zwischen 1670 – 1674 entstanden sein muss.³⁸

Die Komposition ist in Aufbau und Gestaltung sehr stark an die Arbeit gleichen Titels von Nicolas Poussin aus dem Jahr 1655 angelehnt (Abb.2), so dass Schnapper die Ähnlichkeit an der Grenze zum bloßen Pastiche befindet.³⁹ Die Wahl der „Vorlage“ kann kaum als Zufall gesehen werden. Die Arbeit unter der Leitung Charles Le Bruns ab 1669, sowie dessen allgemein bekannte Wertschätzung des Stils von Nicolas Poussins, man denke nicht zuletzt an Le Bruns Vorlesung über die „Mannalese“ im Jahre 1667, haben gewiss zu der eingehenden Beschäftigung mit den Werken des Vorgängers beigetragen. Interessant in diesem Zusammenhang ist wohl auch die Tatsache, dass das Bildformat, wie Schnapper heraushebt, sich in seiner Größe (1,55 x 2,05 m) von den üblichen Maßen (1,50 x 1,60 m) der Aufnahmestücke deutlich abhob.⁴⁰

³⁸ siehe dazu die Ausführungen von Schnapper, 2010, S. 62/63

³⁹ *ibid.*, S. 63 und 192

⁴⁰ *ibid.*, S. 63

Neben offenkundigen Übernahmen, die sich in der Disposition der Szenenanlage, der Figur des Ahasver und dessen Stab, den kannelierten Säulen des Hintergrundes, wie auch im Kolorit widerspiegeln, hebt Schnapper die persönlichen Eigenheiten Jouvenets hervor, die sich nicht nur in der Vereinfachung der Draperien⁴¹, sondern auch in der sorgfältigen wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe des Mobiliars ausdrücken. Fernerhin betont er Jouvenets verstärkte Dramatisierung der Szene, die offenkundig realistische Interpretation des Gefühlsausdrucks der Figuren und vor allem die fühlbare Schwere, mit der Esther in die Ohnmacht sinkt.⁴² Letztere Aspekte interessieren uns an anderer Stelle in Zusammenhang mit der gestischen Gestaltungsweise des Künstlers, deren erste Anzeichen sich hier bereits Bahn brechen. So ist diese frühe Arbeit aufschlussreich für den Nachvollzug seines sich anschließenden Werdegangs, wenn er in den folgenden Gemälden das hier erarbeitete Repertoire innerarchitektonischer Details vervollkommen wird, wohingegen das dunkle Kolorit fast schlagartig verschwindet.

„La Famille de Darius“

Da frühe Werke Jouvenets kaum bekannt sind, beziehen wir uns für die Erarbeitung seiner Genese in diesem Fall auch auf ein Gemälde mit profanem Hintergrund, da es seine Abhängigkeit und Prägung von Le Brun verdeutlicht. *La famille de Darius* war der Auftrag für eine enigmatische Darstellung vom Collège de Clermont, des heutigen Lycée Louis Le Grand, in dem sich das Gemälde noch immer befindet.⁴³

⁴¹ Bei diesen bleibt jedoch offen, ob es sich um eine künstlerische Entscheidung oder mangelnde Fähigkeit handelt.

⁴² vgl. *ibid.*, S. 63

⁴³ Der bei enigmatischen Bildern zu dechiffrierende Terminus ist für diese Gemälde nicht bekannt. Unter einem Stich von Le Bruns gleichnamigem Werk fand sich allerdings die Inschrift ‚Sui victoria indicat regem‘. Montagu betont jedoch die Unterscheidung zwischen emblematischen Werken, die ein Motto innehatten und Enigmen, die lediglich ein einzelnes Wort suchten. Siehe: Montagu, 1968, S.319; vgl. Dezaillier d’Argenville, 1762, Bd. 4, S. 213; vgl. Schnapper, 2010, S. 66, Malraux, 1963, S. 73, Malraux vermutet, zu Recht, im Gegensatz zu Schnapper konkurrierende Beweggründe hinter Jouvenets zahlreichen Übernahmen einerseits und Änderungen andererseits.

Charles Le Brun hatte 1660/61 *La tente de Darius* gemalt (Abb.3), die Datierung der Arbeit Jouvenets wird von Antoine Schnapper auf ca. 1680, jedoch nicht später, vorgeschlagen.⁴⁴ Die Ähnlichkeit zu Le Bruns Werk erklärt Schnapper unter anderem aus dem Umstand, dass Jouvenet mit seinem Werk (Abb.4) nicht in einem solchen Konkurrenzverhältnis zu Le Brun stand, wie dessen Rivale Pierre Mignard, der 1689, ein Jahr vor dem Tod Le Bruns, eine Darius-Interpretation gemalt hatte (Abb.5), die sich beinahe noch stärker an die Le Brunsche Komposition anlehnt als Jouvenets Version, doch in der Tiefenstaffelung der Figurenanlage und der prunkvollen räumlichen Gestaltung offenbaren sich Mignards Absicht, das Werk des *premier peintre* zu übertreffen.⁴⁵

Da Jouvenet die Szene spiegelbildlich wiedergibt, geht Schnapper davon aus, dass er nicht Le Bruns Gemälde, sondern einen Stich von Edelinck als Vorlage verwendet, aber auch um einige interessante eigene Ideen erweitert hat.

Im Vergleich zu Charles Le Brun scheint Jouvenet deutlich an einer stärker zentralisierten Bildkompositionen gelegen gewesen zu sein, weshalb er bei der Fülle an augenscheinlichen Übernahmen aus Le Bruns Komposition, die Figurenanlage, die bei Le Brun sehr streng konzipiert ist und sich ganz auf die Personen des Alexander und Ephaiston ausrichtet, stärker zentral orientiert und deshalb der ebenfalls bei La Brun verwendeten Repoussoirfigur am äußersten rechten Bildrand größere Präsenz schenkte.⁴⁶

Als persönliche Weiterentwicklung kann sicherlich die Handhabe gewertet werden, dass Jouvenet, im Gegensatz zu seiner Variante über Poussins „Esther und Ahasver“ - Darstellung in keiner Weise geneigt ist, die dunkel angelegte Atmosphäre zu übernehmen, sondern im diagonalen Aufbau den Protagonisten starke, leuchtende Hauptfarben zuordnet. Wenn diese Arbeit auch noch in einigen Details, etwa der Gestik, unausgereift erscheint, so wird in Jouvenets Bearbeitung doch überaus deutlich, dass in diesem Künstler ein ausgeprägter Hang nicht nur zur Ästhetik, sondern auch zu erzählfreudigen, und deshalb lebendigen Darstellung steckt, wie die

⁴⁴ *ibid.*, S.197

⁴⁵ Kirchner sieht im Übrigen sehr wohl eine konkurrierende Absicht hinter Jouvenets Bearbeitung des Themas, schließlich hatte es zu Le Bruns Ernennung zum *premier peintre du roi* geführt. Siehe Kirchner, 1991, S. 84ff.

⁴⁶ vgl. dazu die Ausführungen von Schnapper, *ibid.*, S. 66/67

Neupositionierung und expressive Haltung der verkleinerten Frauengruppe beweist.⁴⁷ Le Brun hatte sie als breite Masse in einer geradlinig geführten Komposition charakterisiert, mit welcher sicherlich die reifere Lösung geboten wird, doch auf der anderen Seite kennzeichnet sich hier bereits Jouvenets Wille zu differenzierten narrativen Eingriffen, der sich in seinem Reifewerk manifestieren wird.

„Fondation d’une ville en Germanie par les Tectosages“

Dieses Gemälde wurde 1684 von der Stadt Toulouse in Paris in Auftrag gegeben. Jean Jouvenet führte, neben Antoine Coypel und Bon Boullogne, die ebenfalls für die Ausgestaltung der Galerie des Toulouser Rathauses engagiert wurden, das Gemälde nach der Vorgabe des Gesamtthemas über die Legende der Tectosagen bis spätestens 1685 aus.⁴⁸ Dieses Jahr markierte denn auch einen Wendepunkt im Schaffen des Künstlers, der bis dahin fast ausschließlich Erfahrungen in der *grande décoration* gesammelt hatte. Wie sich zeigen wird, wird die Hinwendung zum religiösen Fach gleichsam zu einer stilistischen Veränderung führen.

Für unsere Belange bietet der kompositionelle Aufbau einige interessante Einblicke in Jouvenets Chronologie, denn obschon in kunsttheoretischen Beschäftigungen mit dem Werk Jouvenets wiederholt darauf hingewiesen worden ist, dass eine stilistische Entwicklung aufgrund der beständigen Wiederholung des Künstlers kaum nachvollziehbar wäre, fallen dennoch einige Elemente auf, die in den „Jugendarbeiten“ wiederholt verwendet werden, auf deren Einsatz Jouvenet allerdings in seiner Reifeperiode verzichtet wird.

Die beiden eingangs besprochenen Werke waren in ihrer räumlichen Schilderung mehr oder weniger Übernahmen der Vorgängerbildwerke Poussins und Le Bruns und spielten sich innerhalb eines Zeltes

⁴⁷ Interessanterweise kommt auch Pierre Mignard in seiner Bearbeitung des Themas 1689 zu einer ganz ähnlichen Lösung in der Anordnung dieser Frauengruppe. Darüber hinaus verbleibt er bei einer wenig innovativen Interpretation des Sujets in Bezug auf die Vorarbeit Charles Le Bruns.

⁴⁸ Siehe Schnapper, 2010, S. 67/68

beziehungsweise Palastes ab. Die dem Thema entsprechende Situierung des Geschehen in ein städtisches Umfeld, das Jouvenet für die *Tectosages* (Abb. 6) entwirft, vermittelt uns einen ersten Eindruck, welchen architektonischen Strukturen der Künstler in seinem frühen Werk verhaftet war. So erstreckt sich hinter den im Bildmittelpunkt positionierten Protagonisten eine von antiken Vorstellungen inspirierte Stadtarchitektur, die in ihrer Formgebung vage zwischen romanischen und klassizistischen Strukturen pendelt, in jedem Fall aber mit einer gewissen Strenge operiert und das Figureninventar von beiden Seiten gleichmäßig rahmt. Dieser Wille zu einer wohlproportionierten Dreieckskomposition klang bereits in den Veränderungen, die er für den *Darius* vornahm, an, kommt hier zur vollen Entfaltung und wird für die Werke der Folgejahre Jouvenets präferierte Kompositionsgrundlage darstellen.

Ein interessanter Aspekt äußert sich in der im linken Hintergrund arrangierten Nebenszene: Obschon sich die körperliche Erscheinung der Arbeiter beinahe ins schemenhafte verliert, beschreibt Jouvenet eine rege Bautätigkeit und greift deren Äquivalent in der Diagonale des rechten Bildvordergrunds mit dem Mann auf der Leiter wieder auf. Auf diese Weise lässt sich bereits in Jouvenets frühem Schaffen ein realistisch-narrativer Gestaltungswille erkennen. Die architektonische Gestaltung scheint uns typisch für die frühen Werke zu sein, das Reifewerk ist eher durch einen barocken Gestaltungswillen und der Verwendung von Säulenarchitektur gekennzeichnet.

„St. Pierre guérit les malades de son ombre“

Die zeitliche Einordnung dieses Werks hat sich bereits in der Vergangenheit als schwierig erwiesen. Es existieren von Jouvenet zwei eigenhändige, für uns relevante, Versionen zu diesem Sujet. Beide Arbeiten sind von ihm signiert, jedoch nur eine ist auch datiert und zwar mit der Jahreszahl 1666 (Abb. 7). Schnapper berichtet, dass sich diese Ziffern auch nach der Restaurierung des Gemäldes als widerstandsfähig erwiesen, seiner Meinung

nach besäßen sie dessen ungeachtet wenig Beweiskraft, da es sich seines Erachtens definitiv um eine alte Wiederaufnahme handle und schlägt stattdessen eine Datierung auf 1699 vor.⁴⁹ Schnapper führt überdies diverse Gründe an, die gegen eine Entstehung im Jahr 1666 sprechen, zum einen erscheinen ihm das jugendliche Alter Jouvenets und die Tatsache, dass seine Karriere noch nicht begonnen hatte als wenig plausibel für ein solches Werk.⁵⁰ Zum anderen sieht Schnapper das Jugendwerk Jouvenets bis in die Mitte der 1670er Jahre vollständig unter dem Einfluss Nicolas Poussins.⁵¹ Darüber hinaus könne man, aufgrund der künstlerischen Gewohnheiten Jouvenets, keine Datierung anhand stilistischer Gegebenheiten vornehmen.⁵² Letztere Aussage widerspricht unseres Erachtens allerdings Schnappers vorangegangenen Annahme bezüglich Jouvenets früher Abhängigkeit vom Stil Poussins in zweifacher Hinsicht: Das einzige Werk, das aus den frühen 1670er Jahren erhalten ist, ist *Esther devant Assuérus*, frühere Arbeiten liegen zum Vergleich nicht vor. Muss deshalb unbedingt von einer Monopolstellung Poussins auf Jouvenets Werkentwicklung ausgegangen werden? Wenn auch, um auf Schnappers zweite Annahme einzugehen, die beständige Wiederverwendung von Figuren oder ganzen Kompositionen eine chronologische Ordnung seiner Gemälde erschweren, so lassen sich dennoch zahlreiche Anhaltspunkte ausmachen, die eine zeitliche Verortung ermöglichen, dies betrifft vor allem die sich entwickelnde realistische Gestaltungsweise einiger Bildelemente, auf die an anderer Stelle einzugehen ist, und zunehmend besser gelöste Figureninteraktion. Beide Aspekte sind für dieses Werk kaum zutreffend und auch ein Blick auf die von Schnapper vorgeschlagene Datierung erscheint so notwendig.

⁴⁹ Diese Aussage ist etwas rätselhaft. Schnapper schreibt: „La date qui accompagne la signature, 1666, a résisté au nettoyage, ce qui ne prouve pas grand’ chose puisqu’il s’agirait de toute façon d’une reprise ancienne à l’huile.“ Gemeint ist sicherlich, dass es sich nach der Ansicht Schnappers um eine Wiederaufnahme des Werks für Laënnec handelt, das auf den ungefähren Entstehungszeitraum von 1675 datiert worden ist. Vgl. Schnapper, 2010, S. 146

⁵⁰ Zu diesem Zeitpunkt wäre Jouvenet 22 Jahre alt gewesen.

⁵¹ *ibid.*, S. 146

⁵² *ibid.*, S. 147

Er sieht in dieser Arbeit keinerlei Bezugspunkt zum Werk Poussins, verortet es stattdessen im eigenständigen Bereich Jouvenets.⁵³ Die Frage, die in dieser Causa unweigerlich aufgeworfen wird, ist die, ob hier nicht ein wenig zu hastig vorgegangen wurde. Die Datierung, die eindeutig auf 1666 identifiziert worden ist und selbst nach der Säuberung des Gemäldes standhielt, sowie der Umstand, dass aus den 1660er Jahren fast kein Werk bekannt ist, sollten dennoch nicht die Möglichkeit ausschließen, dass es sich um das früheste erhaltene Werk Jouvenets handeln könnte. Schnapper setzt die erste Arbeit bei *Moïse frappant le Rocher* an, dieses wird auf die Zeit um 1665-1668 eingeschätzt, um den Vater von seinen Studien zu überzeugen, die Spuren dieser Arbeit haben sich bereits im 18. Jahrhundert verloren, so dass uns keinerlei Anhaltspunkte über Machart und Aussehen des Bildes vorliegen, bis auf den Hinweis, dass es ganz und gar durch Poussin inspiriert gewesen wäre.⁵⁴

Die Bedeutung Nicolas Poussins für Jouvenets künstlerischen Werdegang ist nun sicherlich nicht von der Hand zu weisen, doch wirkt es befremdlich, dass bisher offenbar nicht die Möglichkeit in Betracht gezogen wurde, dass es weitere vorbildwirksame Impulse in Jouvenets schöpferischen Anfängen gegeben haben könnte. Wir denken diesbezüglich an *St. Pierre guérit les malades* von Laurent de La Hyre, gemalt für den „May“ 1635 (Abb. 8) für Notre Dame, Paris, das in den diesbezüglichen Überlegungen zu Jouvenets Werk keinerlei Erwähnung fand. Stellt man die beiden Gemälde einander gegenüber, kommt man kaum umhin, frappante Ähnlichkeiten und Anleihen Jouvenets auszumachen. Dies betrifft in erster Linie die Positionierung der Figuren im Bild, die ohnmächtige Mutter wird bei beiden Künstlern an den vorderen rechten Bildrand platziert, Jouvenet ändert lediglich die Position des kleinen Kindes neben der Mutter. In beiden Werken wird außerdem eine stützende männliche Figur hinter die Mutter-Kind-Gruppe eingeführt. Schließlich spricht nicht zuletzt die stark vertikale Ausrichtung des Bildes und die streng aufragende architektonische Rahmung zumindest für die Annahme, dass Jean Jouvenet bei seiner Bildkomposition in Kenntnis von Laurent de La Hyres Werk gewesen sein

⁵³ bei Schnapper eigentlich als „personnel“ bezeichnet, erscheint uns eigenständig in diesem Zusammenhang als treffender, da sich Schnappers Ausführungen auf die Unabhängigkeit von Poussin beziehen. Vgl. *ibid.*, S. 146

⁵⁴ siehe *ibid.*, S. 192

muss. Darüber hinaus lässt sich im Werk Poussins kein solches Sujet finden, Jouvenet jedoch übernahm bis in die Mitte der 1680er Jahre große Teile fremdentwickelter Kompositionen, weshalb uns La Hyre als Motivgeber weitaus logischer erscheint als Schnappers Annahme, dass es sich um eine eigenständige Komposition handeln muss, selbst wenn man ihm in den postulierten Datierungen folgt.

Schnapper selbst verweist im Übrigen auf Adhémar's Aufsatz über den Einfluss der Malerei Laurent de La Hyres auf die Künstler in der Normandie, mehr noch, dass letzterer der bekannteste Pariser Künstler in Rouen gewesen war.⁵⁵ Da er sich in seinen Ausführungen auf die Werke konzentriert, die in Rouen zugänglich waren, wie La Hyres Kreuzabnahme von 1655 für die Kapuziner, in der er einige Details mit der Ausführung gleichen Themas von Jouvenet aus dem Jahr 1697 in Verbindung bringt, entgeht ihm, unseres Erachtens, das nahe liegende. So findet das Maibild La Hyres für Notre Dame denn auch keine Erwähnung bei Schnapper. Es haben sich jedoch eine Skizze und eine Kompositionsstudie erhalten, die Jouvenet's Beschäftigung mit La Hyres Werk beweisen. In beiden Studienblättern (*Abb.9 und 10*) übernimmt er La Hyres erhöhte Säulenarchitektur für den Bildhintergrund, entscheidet sich dabei allerdings für eine deutlich erhöhte Stellung des Heiligen. Die Zeichnung aus dem Städel'schen Kunstinstitut dokumentiert hinsichtlich des Entwurfs der Mutter am rechten Bildrand, dass er sich zu einem nicht bekannten Zeitpunkt sehr nah an der Vorlage La Hyres bewegte.⁵⁶ Hier ist sie ebenfalls stark zurückgesunken und mit entblößter Brust wiedergegeben, die beiden gemalten Fassungen weisen diese Details dann nicht mehr auf. Auch die Stellung des Kindes erfährt zwischen den Studien und den Gemälden eine Veränderung: War es erst wie bei La Hyre rechts neben der Mutter positioniert, wird es in den Gemälden auf die linke Seite platziert.

⁵⁵ Adhémar, 1958, S. 72-81

⁵⁶ Schnapper bemerkt dazu, dass „if an early date for his composition is assumed, one is surprised by Jouvenet's originality, and by the fact that he had emancipated himself from the influence of Poussin (to whom he drew nearer again in 1688 [...]) and of Le Brun. This originality increases still more in the transition from the drawing to the picture: the classical pyramid, dominated in the drawing by a St. Peter of quasi-Raphaelesque inspiration, has been broken up and becomes animated on the canvas.“ Die Frage nach der Beeinflussung durch einen dritten Künstler stellt er hingegen nicht. Daraus könnte das Festhalten an seiner Datierung resultieren. Schnapper, 1967, S. 137f.

Wie wir bereits bei Jouvenets Auseinandersetzung mit le Bruns *Famille de Darius* gesehen haben, scheint die übliche Kompositionsform, die in La Hyres Werken bis ca. 1640 zu beobachten ist und eine ausgesprochen manieristische Prägung aufscheinen lässt, nicht in Jouvenets Interesse gewesen zu sein.⁵⁷ So lässt sich denn auch die Erweiterung in Jouvenets Bildraum zu linken Bildhälfte hin erklären, in der er im Übrigen die bei La Hyre entworfene auf dem Rücken liegende Figur neben der Mutter-Kind-Gruppe um eine stützende Helfersfigur, die analog zum rechten Bildrand rahmend wirkt, erweitert, womit er wieder bei einer stark pyramidal angelegten Komposition anlangt (*Abb. 12*).

Schnapper hingegen glaubte in beiden Studienblättern eigenständige Inventionen zu lesen, die noch ihre Unentschlossenheit demonstrierten, da sich zwischen beiden Studienblättern und der Arbeit für Laënnec (*Abb. 12*) erhebliche Unterschiede ausmachen lassen. Dass sie allerdings als Studien für La Fère (*Abb. 7*) noch weniger in Frage kommen, erklärt sich aus den drastischen Änderungen hinsichtlich der Hintergrundarchitektur und der verminderten Figurenanzahl.

Die Säulen des Hintergrunds, die eindeutig Kannelüren aufweisen, sowie die Lösung des oberen Bildausschnitts, die dunkle Wolkenrahmung rechts, der Einfall der Engel und schließlich die Anordnung und Aktion der Personen des Vordergrunds dokumentieren die unmittelbare Verwandtschaft zur Fassung für Laënnec, die kannelierten Säulen sind hier zwar sehr flach in den Hintergrund eingelassen, doch immer noch vorhanden.

Die Hintergrundarchitektur für die Version von La Fère hingegen entspricht ihrer Formgebung nach eher den Werken, die vor 1690 entstanden sind, ein Bezug nicht nur zur Architektur des Gemäldes *Tectosages* (*Abb. 6*) liegt sehr nahe. Das an anderer Stelle bereits behandelte Werk entstand um 1684, später lassen sich derartig robust-schlichte architektonische Strukturen in Jouvenets Werken nicht mehr finden.⁵⁸ Des Weiteren ist die nah an den Rand des Bildes platzierte pyramidale Anordnung der Figuren beider Werke analog.

⁵⁷ vgl. Rosenberg, 2009, S.322

⁵⁸ Schnapper verweist im Zusammenhang seiner Datierung zu den Varianten der Tempeldarbringungen ebenfalls auf Säulenkanellüren, die nach 1690 nicht mehr Jouvenets Charakteristik entsprechen. Siehe Schnapper, 2010, S. 100

Wenig Beachtung wurde in diesem Zusammenhang auch der Zeichnung aus dem Nationalmuseum Stockholm geschenkt (*Abb.11*) , die von Schnapper zwar als gesicherte Übernahme für das Männerpaar des linken Bildrandes erkannt, doch nicht zwingend als Vorstudie für das Gemälde gesehen wird.⁵⁹ Schnappers Beschreibung dieses Männerduos in der Zeichnung, wäre gleichermaßen für deren Verwendung im Gemälde zutreffend und ließe sich dort auf die übrigen Figuren und ihr untereinander etwas zusammenhangloses Gebaren übertragen. Schnappers Datierung auf 1699, also der Periode seiner Reife, wird auf diese Weise kaum transparent. Es ist eher anzunehmen, dass es sich um eine Wiederaufnahme der Fassung von Laënnec handelt, in der Jouvenet die Menschenmenge lockerte, sowie den Hintergrund stärker zugunsten einem klareren Erzählduktus strukturierte.

Wir schlagen abschließend vor, die mit 1666 datierte Arbeit nicht für eine Datierung auf 1699 zu akzeptieren, sondern den Entstehungszeitpunkt nach 1675, jedoch vor 1690 anzusetzen. Während die Variante von 1675 für Laënnec diverse Verknüpfungen mit dem Werk La Hyres aufweist, werden in der Arbeit für La Fère unabhängigere Kompositionsentscheidungen deutlich, die charakteristisch sind für Jouvenets Arbeitsweise der 1680er Jahre.

⁵⁹ Schnapper bezeichnet diesen Abzug, den „contre-épreuve“, als außergewöhnlichen Zufall hinsichtlich seiner Weiterverwendung in einem Gemälde. Er geht davon aus, dass diese, wie weitere, Zeichnungen nicht für die Verarbeitung in einer malerischen Arbeit gedacht waren. Die posierenden Figuren hält er für durchwegs übermäßig artifiziell in ihrer Gestik und ihrem gesamten Gebaren. Siehe Schnapper, S. 183; Shoolman Slatkin wies darauf hin, dass diese Zeichnung als Kupferstich in Diderots *Encyclopédie* abgebildet ist, unter der Rubrik „Dessein“. Außerdem war François Boucher in Besitz einiger Studienblätter Jouvenets und kopierte eben diese Zeichnung. Da sie seitenverkehrt wiedergegeben ist, fragt sich Shoolman Slatkin, ob Boucher in Besitz eines Abzugs der Originalzeichnung Jouvenets gewesen sein könnte (dessen Grundlage wiederum in der Abbildung bei Diderot zu suchen wäre). Siehe Shoolman Slatkin, 1975, S. 258-260

„Le Christ chez Marthe et Marie“

Ab Mitte der 1608er versucht Jouvenet offensichtlich, Architektur und Szene intensiver miteinander zu verschränken. Das wird bereits in der Arbeit an *Le Christ chez Marthe et Marie* (Abb.13) für die Église des Pères de Nazareth, Paris, deutlich, in der die Personagen erstmals stärker in einen Raum eingebettet werden, wenn auch im Unklaren bleibt, in welcher Art Außen- oder Innenbereich sich die Gruppe tatsächlich befindet, ein Umstand, der nicht zuletzt durch die unmotiviert Draperie auf der rechten oberen Bildhälfte verstärkt wird.⁶⁰ Hier hat Jouvenet offensichtlich nach einer Darstellung abseits der traditionellen Lösungen, die sich vor allem innerhalb des Hauses und Küchennähe ansiedeln, gesucht.

Interessant in diesem Zusammenhang ist die Klarheit des Gesprächs zwischen Martha, Maria und Jesus. Während Martha durch einladende Gestik Christus auffordert, ins Innere des Hauses zu kommen und auf die geöffnete Tür weist, wird dessen Reaktion von Jouvenet überdeutlich durch sein körperliches Gebaren beschrieben. Jesus' Füße liegen bequem überkreuzt auf, so dass der Anschein, Marthas Aufforderung Folge zu leisten, gar nicht aufkommen kann, darüber hinaus breitet er seine Arme in einer ausladenden abwehrenden Geste aus, die seinen Unwillen manifestieren. In der Beleuchtung hat Jouvenet zwei übermäßig strahlende Punkte herausgelöst, die architektonische Öffnung auf den Himmel im rechten Bildgrund, sowie, diagonal dazu, das Gesicht und Oberkörper Mariens, die in andächtiger Pose vor Christus danieder kniet. Im Vergleich wird deutlich, dass sein gleichaltriger Kollege Bon Boullogne (Abb.14) eine ganz ähnlich puristische Bildlösung geschaffen hatte, die sich auf die Interaktion zwischen Marthe, Christus und Maria konzentriert. Eine Beeinflussung auf sowohl Jouvenet und Boullogne ließe sich durch das Gemälde Eustache Le Sueurs (Abb.15) vermuten, in dem von den Bodenplatten bis zu den innenarchitektonischen Details des Hintergrunds

⁶⁰ Dieses Werk ist nicht datiert, wird jedoch von Schnapper auf um 1687 vorgeschlagen. Vgl. Schnapper, 2010, S. 216

ganz ähnliche Strukturen offenbart werden. Zudem hat Jouvenet mit seinem Werk von 1687 eventuell, ein weiteres Mal, eine spiegelbildliche, von der Figurenkonstellation sehr eng an Le Sueur orientierte, Version vorgelegt, in der er selbst die Gewandfarben und die Draperien, insbesondere bei Christus und Maria übernimmt. Bei Bon Boullogne wird die Szene hingegen direkter gestaltet, da er auf die Konstruktion von Tiefenraum verzichtet, womit ihm eine eigenständigere Lösung als Jouvenet gelingt. Interessant in diesem Zusammenhang sind sicherlich die beiden Bildlösungen, die Claude II Saint-Paul, sowie Charles de La Fosse lieferten.⁶¹ Während bei Saint-Paul (*Abb.16*) , aufgrund der ähnlichen Figurenanordnung und Hintergrundlösung, die Kenntnis entweder des Werke Le Sueurs oder Jouvenets anzunehmen ist, lässt sich bei La Fosse (*Abb. 17*) eine stärkere Hinwendung zu venezianischer Malerei ausmachen. Le Sueurs Werke bilden zudem eine weitere Verknüpfung mit dem Oeuvre Jouvenets, insofern als sich Jouvenet für seine Arbeit an *Saint Bruno priant à genoux* auf den Zyklus Le Sueurs über das Leben des Hl. Bruno (*Abb. 18 u. 19*) für die Kartäuser von Paris erneut hinsichtlich Beleuchtung, Kolorit und Atmosphäre bezogen hat.

„La présentation au temple“

Die Tempeldarbringung zählt zu den Werken Jouvenets, die nicht nur seinerzeit, sondern vor allem im 18. Jahrhundert zahlreich kopiert worden sind. Schnapper verfolgte für seine Monographie 1974 die Spuren des Werks, die Edition von 2010 durch Christine Gouzi erweitert diese um einige interessante Details.⁶²

Der Prototyp , der sich einst in der Kapelle des Jesuitenkollegs in Rouen befand,⁶³ ist verschollen, jedoch durch einen Stich von Alexis Loir bekannt (*Abb.20*) und laut Schnapper handelt es bei dieser Version um jene

⁶¹ Es liegen zu beiden Werken keine Angaben bezüglich der Datierung vor. Es ist anzunehmen, dass sie, da beide fast gleichaltrig mit Jouvenet waren, ungefähr im selben Zeitraum entstanden sind.

⁶² Siehe Schnapper, 2010, S.100/101,221/222, 224, 247-250, 345

⁶³ *ibid.*, S. 247

berühmte, die so häufig kopiert worden ist, wie unter anderem mittels einer Repetition (*Abb.23*), deren Aufbewahrungsort nicht bekannt ist, zu belegen ist.⁶⁴

Die Fassung aus Rouen (*Abb.21*) stammt dementsprechend aus einer späteren Bearbeitung des Themas, sie ist mit 1692 datiert, und gehört somit nach unserer Einteilung in den Werkabschnitt der gereiften Phase.⁶⁵ Auf Korrespondenzen zwischen *La Présentation* aus Rouen mit dem ein Jahr früher entstandenen *Mariage de la vierge* (*Abb.22*) und *La Purification*⁶⁶ (*Abb.25*) ist bereits durch Schnapper hinlänglich hingewiesen worden.⁶⁷

Im Vergleich werden zwischen allen drei Werken (*Abb. 20, 21 und 23*) sowohl massive kompositionelle, als auch inszenatorische, Modifikationen deutlich.

Des Weiteren existiert eine gezeichnete Studie (*Abb.24*) die einige Motive des Loir-Stichs aufweist und mit vier verschiedene Signaturen, darunter jene Jouvenets, versehen ist. Im Vergleich zu seinen übrigen Zeichnungen wird sie von Gouzi weitaus schwächer eingestuft, daneben merkt sie die Bearbeitung durch unterschiedliche Hände zu verschiedenen Zeiten auf, was beispielsweise in der Gestaltung der Bodenfliesen offenkundig wird. Diese sind in sehr unregelmäßigen Linien angelegt, darüber hinaus mit Röteln gefertigt, was für Jouvenet absolut untypisch ist, da er diese grundsätzlich schwarz und großflächig charakterisierte.⁶⁸ Für die Fragestellung dieses Kapitels relevant ist die Beobachtung einer zunehmenden repräsentativen Gestaltungsweise, die sich zwar durch Beibehaltung der häufig verwendeten Bodenquadrate, aber eben auch in einer neuen Hinwendung zum klassischen Architekturideal äußert. Die Säulen weisen keine Kanneluren mehr auf und werden farblich abgesetzt, der Hintergrund des Bildes wird häufig durch hochaufragende Rundbögen und Himmelausblicke gekennzeichnet, wodurch ein offenerer, großzügigerer Bildausschnitt suggeriert wird. Die Kompositionen werden grundsätzlich, trotz Erhöhung mittels drei – bis

⁶⁴ *ibid.*, S. 100

⁶⁵ Schnapper /Gouzi setzen ebenfalls das Reifewerk ab 1685 beginnend an. Siehe *ibid.*, S. 68

⁶⁶ Das Werk ist nicht datiert, wird aber von Schnapper aufgrund der Gesichtszüge Mariens auf die gleiche Entstehungszeit wie die Verkündigung (1685) angenommen.

⁶⁷ *ibid.*, S. 100/101

⁶⁸ vgl. Gouzi in: Schnapper, 2010, S. 345

vierteiligen Stufen, hinsichtlich der Anordnung der Figuren weniger pyramidal, sondern kreisförmig konzipiert.

Vouets Gemälde (*Abb.26*) könnte diesbezüglich einige Impulse für Jouvenet geliefert haben. Zwar ist bei Vouet die Übergabehandlung und die Situation der Zeugen gänzlich anders gelöst, doch die vermeintliche Großzügigkeit der Tempelanlage, die dekorative Präsenz der Säulen und der Treppenaufgang, der nahsichtig angelegt ist, könnten von Jouvenet reflektiert worden sein.

DAS REIFEWERK

„La descente de croix“

Eine Kreuzabnahmedarstellung wird sich, als eines der großen Themen der christlichen Kunst und einiger markanter Bildschöpfungen, unweigerlich stets dem Vergleich maßgebender Vorgängermodelle stellen müssen.

Jouvenets Werk (*Abb.27*), 1697 über dem Hochaltar der Pariser Kapuzinerkirche am an der *place Louis-le-Grand* angebracht, bildet demgemäß keine Ausnahme und wurde in der Vergangenheit vor allem hinsichtlich seiner Verbindungen mit den Gemälden Le Bruns und Rubens' diskutiert, die, wie sich in den Diskussionen immer wieder gezeigt hat, einander keineswegs ausschließen.⁶⁹

Rubens hatte für Antwerpen zwischen 1611 und 1614 eine Kreuzabnahme geschaffen (*Abb.28*), die nicht nur Jouvenet, sondern auch Le Brun zweifelsohne über die Stiche Lucas Vostermans und die Skizzen für Richelieu bekannt gewesen ist.⁷⁰

Schnapper sieht stilistische Verbindungen beziehungsweise „Rubenismen“ lediglich in der allgemeinen Anlage, wie dem Ausmaß der Formen und der Ausarbeitung, etwa der Muskulatur und verweist auf Anthony Blunt, der bereits 1953 die Grenzen des Rubens-Einflusses aufgezeigt hat.⁷¹

Die Verwandtschaft zwischen Rubens' Antwerpener Werk, sowie dessen späterer Variante für Lille (*Abb.29*) und Le Bruns Version für Rennes (*Abb.30*) macht sich hingegen weitaus offensichtlicher bemerkbar, indem Le Brun von Rubens die beiden über das Kreuz gebeugten Figuren übernimmt, welcher dieser wiederum von Daniele da Volterra (*Abb.33*) entlehnt hatte.⁷²

Im Gegensatz zu der eng verbundenen Komposition des Flamen wird bei Le Brun allerdings eine deutliche Separation in zwei Gruppen deutlich, eine formale Abgrenzung des Rubensschen Typus.

⁶⁹ vgl. Schnapper, 2010, S. 143; Blunt, 1953, S. 288; Thuillier, 1967, S. 250ff.

⁷⁰ Lucas Vosterman hatte Rubens' Kreuzabnahme 1620 gestochen, die Skizzen für Richelieu sind hingegen verschollen. Siehe Kat 2004, S. 47

⁷¹ Schnapper, 2010, S. 143

⁷² vgl. *ibid.*, S. 143

Jouvenets Arbeit folgt, nur dieses Kriterium betreffend, weder der einen noch der anderen Vorlage. Schnapper sieht hier ebenfalls eine zweigeteilte Komposition, doch entspricht dies nicht eigentlich den Tatsachen, da bei Jouvenet die Verbindung der Figuren zwar weniger dicht als bei Rubens, aber dennoch vorhanden ist.

Ist bei Rubens' beiden Versionen, wie auch bei Le Brun die Gruppe der heiligen Frauen ein entscheidender Bildbestandteil⁷³, disponiert Jouvenet diese in den Hintergrund und dominiert die Szene durch das männliche Personal. Die offene Emotionalität wird auf diese Weise stark zurückgedrängt und der Fokus richtet sich in erster Linie auf das tätliche Agieren der Männer. Schnapper vermutet, dass Jouvenet sich eher auf eine ältere Variante einer Kreuzabnahme Le Bruns (*Abb.31*) bezogen haben könnte, was sich unter anderem in der Figur äußert, die Jesus mit dem Rücken stützt. Dabei muss es sich um das Werk handeln, das sich heute im LACMA befindet und das von Schnapper auf einen Entstehungszeitraum während des Romaufenthalts zwischen 1642 – 1645 datiert wird und von der immerhin drei Repliken geschaffen worden sind.⁷⁴

In Laurent de La Hyres Version (*Abb.32*) könnte man in der Anlage des Kreuzes ebenfalls eine Beeinflussung durch Le Bruns früherer Variante vermuten. Doch vor allem muss dieses Werk, 1655 im Auftrag der Kapuziner in Rouen entstanden, Jouvenet bereits während seiner Jugend überaus vertraut gewesen sein und so nimmt es nicht wunder, dass er ihm in der Disposition des Kreuzes gefolgt zu sein scheint, da sich in den Fassungen beider Künstler jeweils nur eine Person über dem Kreuz befindet.⁷⁵ Zudem ist auch die Frauengruppe hinter dem Kreuz bereits bei La Hyre gegeben.

Dennoch wird im Vergleich all dieser Kreuzabnahmen ersichtlich, dass Jouvenet eine von allen Varianten unabhängige Arbeit geschaffen hatte und zu neuen Lösungen kam.

Aus der Art und Weise, wie Jouvenet das Herunterlassen eines Leichnams charakterisiert, wird ein besonderes Interesse mit den tatsächlich wirkenden Kräften eines solchen Unterfangens deutlich. Jeder einzelne Handgriff, sei

⁷³ „(...) *le groupe des saintes femmes, si important dans la poétique rubénienne*(...), siehe Schnapper, 2010, S. 143

⁷⁴ *ibid.*, S. 143; eine Replik befindet sich in Prag, vgl. Kat 1963, S. 29

⁷⁵ vgl. Schnapper, 2010, S.143

es die Schlinge des zuoberst stehenden Mannes, mit der er den unnatürlich verrenkten linken Arm Jesu fixiert, sei es die Spannung, die entsteht, wenn der linke, rot gewandete Mann auf der Leiter Christus am Schurz packt und sich mit der freien Hand am Kreuz festhält, sei es der ihm gegenüberstehende Mann, der versucht, das Gewicht des Leichnams durch Halten des Tuches unter dem Oberkörper Christi auszugleichen, oder der Mann, der sich weit vorbeugt, um Jesus auf seinem Rücken abzustützen und herunterzubewegen und dabei von dem am Boden stehenden Mann gehalten und stabilisiert wird, jeder einzelne Handgriff wird von Jouvenet minutiös beobachtet und detailliert beschrieben.⁷⁶

„Le repas du Christ chez Simon le Pharisien“

Wie sich bereits in den vorangehenden Bildbeispielen gezeigt hat, scheint ein variantenreicher, nach neuesten Bildlösungen trachtender Kompositionsstil nicht Jouvenets künstlerisches Hauptanliegen gewesen zu sein. Eher verwendete er einmal entwickelte, funktionierende Rezepturen und wandelte sie dem Sujet entsprechend ab. All diese Kompositionen sind, wie ebenfalls aufgezeigt wurde, häufig an Werken anderer Künstler orientiert.

Wie äußert sich dieser Aspekt in Jouvenets meist beachteter Serie für Saint-Martin-des-Champs von 1706? Die Bestellung kam bereits Jahre zuvor, kurz nach der Fertigstellung seiner Kreuzabnahme von 1697, als die Benediktiner ihr Priorat um neue Gebäude erweiterten und für ihre Kirche ein neues Dekor beauftragten. Aufgrund ihrer Zahlungsschwierigkeiten wurden die vier geordneten Gemälde jedoch erst Ende 1706 von Jouvenet geliefert,⁷⁷ obwohl wahrscheinlich zwei von vier Werken bereits 1699 im

⁷⁶ Auch Charles Le Brun hatte eine solche Figur geschaffen, die Jesus auf ihrem Rücken abstützt, diesen Gedanken jedoch noch nicht so weit wie Jouvenet 17 Jahre nach ihm gedacht, so dass die Berührung eher marginell stattfindet und so auch nicht die gleiche Schwere erfährt.

⁷⁷ Dezaillier d'Argenville berichtet von regelrechten Streitigkeiten zwischen den Benediktinern und Jouvenet, da sie angeblich eine Serie über das Leben des hl. Benedikt bei ihm bestellt hätten. Jouvenet hätte sich diesbezüglich unwillig geäußert: „Que vouliez-vous (...) que je fisse dans une grande composition, de trente sacs de charbon, tel que ceux que vous portez?“, Dezaillier d'Argenville, 1762, Bd.4, S. 212; Schnapper hält dies jedoch für eine bloße

Pariser Salon der Öffentlichkeit präsentiert worden sind.⁷⁸ Es handelte sich dabei um *La Pêche miraculeuse*, *La réssurrection de Lazare*, *Le Christ chassant les marchand du temple* sowie *Le repas du Christ chez Simon le Pharisien*.

Auf einer monumentalen Größe von beinahe 4 x 7 Metern (*Abb.34*) gelingt Jouvenet die Entfaltung einer bühnenhaften Bildanlage, in der erstmalig auch der von kolonnenreicher Kolossalarchitektur gerahmte Hintergrund nicht nur figürlich genutzt, sondern darüber hinaus homogen mit dem Plateau des Vordergrunds verwoben werden kann.

Einzelne Elemente dieser Kompositionstechnik lassen sich bereits in den zuvor entstandenen Werken feststellen, doch erhalten sie dort eher die Funktion einer dekorativen Hintergrundfolie.

Mit dieser Gestaltung jedoch stellt Jouvenet zum ersten Mal ein von sämtlichen Vorbildern unabhängiges Bildkonzept (*vgl. Abb.35*) vor, in der sich seine besondere Stärke offenbart. Allen vier Werken gemeinsam sind die aktionsgeladenen Massenszenen, die sich über die gesamte Bildbreite erstrecken, dabei nutzt Jouvenet die extreme Länge der Bilder, indem er Randfiguren von jeweils rechts und links dynamisch in die Bildmitte streben lässt.⁷⁹ Unterstrichen wird dieser Sog durch die geschickte Licht/Schattenplatzierung, die jeweilig den Vordergrund der Bildmitte herausheben.

Jouvenet wählte in allen vier Fällen eine fast identische Leinwandproportion von ca. 3,80 x 6.60 m, hingegen divergiert die jeweilige Betrachterperspektive.

Durch ein von Stéphane Loire publiziertes Schema der Kirche ist eine Vorstellung von der Platzierung der vier Leinwände gegeben.⁸⁰ Gouzi geht davon aus, dass Jouvenet selbst die Leserichtung der vier Gemälde

Künstleranekdote, da auch die übrigen Gemälde, die in der Kirche platziert wurden, Szenen aus dem Leben Christi schilderten. vgl. Schnapper, 2010, S. 145

⁷⁸ Schnapper geht dabei von bereits fertigen Gemälden und nicht *modelli* aus. *Ibid.*, S. 146

⁷⁹ Der Ausschnitt aus Le Bruns Gemälde verdeutlicht nicht nur Jouvenets unabhängige Haltung gegenüber der Beschreibung der Szene zwischen Christus und Magdalena, die bei Le Brun bildfüllend gestaltet ist, sondern auch sein besonderes Interesse an der Entwicklung eines bewegten, tiefendimensionierten *tableau*, wo Le Brun die Zeugen hinter Christus und Magdalena auf gleicher Höhe und ähnlich „geordnet“ positioniert, wie wir es bereits in seiner „Darius“-Bearbeitung gesehen haben.

⁸⁰ siehe Schnapper, 2010, S. 273

bestimmen konnte, wodurch die jeweilige Stellung Jesu und die Richtung weisenden Dynamiken der Bilder erklärbar werden. So muss müssen, aufgrund ihres statischen Aufbaus, *Le repas chez Simon* und *la Pêche miraculeuse* links von *Le Christ chassant les marchands du Temple* gerahmt gewesen sein, da sich dieses nach rechts hin entfaltet, sowie rechts von *La Réssurection de Lazare*, als sich dieses in der Leserichtung in die andere Richtung, nach links, bewegt.⁸¹ Das Gastmahl des Simon ist aufsichtig in erweiterter Überschau angelegt, mittels der in den hinteren Bereich strebenden Säulen gewinnt die Szene eine betonte Tiefendimension. *La Pêche miraculeuse* (Abb. 36) und *Le Christ chassant les marchands du temple* (Abb.37) hingegen werden in Jouvenets üblichen untersichtigen Bildaufbau konzipiert, der zwar durch Himmelsausblicke Tiefe suggeriert, die Konzentration dennoch im Vordergrund, nah am Bildrand hält.

Frappanterweise existiert ein Deckengemälde in der Heiligenkreuzkirche Villach (Abb. 38), welches eine exakte Kopie von Jouvenets Werk darstellt, aus den Angaben des Dehio ist ersichtlich, dass man sich der Urheberschaft eines anderen Künstlers, also Jouvenets, nicht bewusst ist.⁸²

Durch Schnappers/Gouzis Recherchen ist bekannt, dass gerade zur Serie für Saint-Martin-des-Champs zahlreiche eigenhändige Repetitionen, Kopien und Gravuren hervorgegangen sind. Diese waren jedoch ausschließlich in Frankreich populär und verbreitet⁸³. Die Verstreuung in andere europäische Sammlungen setzte erst zu einem erheblich späteren Zeitpunkt ein. Dass der ausführende Künstler in Heiligenkreuz nicht auf einen Stich zurückgegriffen haben kann, wird durch die seitengetreue Wiedergabe des Gemäldes deutlich. Der uns unbekannte Maler hat lediglich eine abgekürzte Signatur im Halsband des Hundes auf der linken Bildseite hinterlassen, die „F.N. 1742“ lautet.⁸⁴

La Réssurection de Lazare (Abb.32) ist ebenso wie der wundersame Fischzug sujetgetreu inmitten der Natur angesiedelt, ein Umraum, der in Jouvenets Oeuvre eher selten vorkommt. Beiden gemeinsam sind seine

⁸¹ *ibid.*, S. 273

⁸² Informationen, wann welcher Künstler diese Arbeit geschaffen hat, liegen zum jetzigen Zeitpunkt nicht vor, aus den Kirchenunterlagen haben sich keinerlei Hinweise entnehmen lassen.

⁸³ Wenn man von Zar Peter I absieht, der auf seinem Besuch 1717 *Le repas chez Simon* mit drei weiteren Wandteppichen erwarb. Siehe Schnapper, 2010, S. 288

⁸⁴ Siehe Dehio, 2001, S. 1012

realistische Gestaltungsweise der Örtlichkeiten und die Dramatisierung der Szenen durch einen auffallenden Umgang mit der jeweiligen Beleuchtung. Die Konzentration auf die Narration beginnt sich hier erstmals überzeugend zu entfalten und stellt einen entscheidenden Schritt in Jouvenets Schaffensprozess dar, die diesbezüglichen Aspekte sollen an anderer Stelle diskutiert werden, wenn es um den Realismus im Schaffen Jean Jouvenets geht.

L'EXPRESSION DES PASSIONS

Die Gründung der *Académie royale de Peinture et de Sculpture* und die Einrichtung der *Conférences*

Mit der Gründung der *Académie royale de Peinture et de Sculpture* im Jahr 1648 war der Grundstein für weit reichende Veränderungen im Bereich des französischen Kunstbetriebes gelegt worden. Erst mit der Neustrukturierung allerdings in den 1660er Jahren begann Jean-Baptiste Colbert die Ausarbeitung eines umfassenden Reformsystems, die einen systematisierten und effizienten Lehrapparat herauszubilden beabsichtigte. Bis dahin hatte die zunehmende „Entmachtung“ der Maîtrise den Nebeneffekt, dass die (jungen) Künstler nicht weiter dem Gildezwang unterworfen wurden, ebenso wie eine stärkere Kontrolle in der Vergabe der sogenannten „brévets“ ob ihrer tatsächlichen Berechtigung eingeführt wurde. Dieser Prozess verlief freilich nicht reibungslos, Held betont deshalb die dringende Notwendigkeit der kleinen Gruppe von Malern, die weder der Zunft angeschlossen waren, noch mit einem *brévet* des Königs ausgestattet waren, sich eine geschützte Arbeitssituation zu schaffen. Dabei wurden sie von den königlichen Malern und Bildhauern massiv unterstützt, da letztere verstärkt von den Zunftmitgliedern (durch Unterstützung des Parlaments) in ihrem Tätigkeitsfeld eingeschränkt wurden, indem sie weder für Privatpersonen, noch für die Kirche Aufträge ausführen durften.⁸⁵ Dieser nachdrückliche Versuch der Zunft, den Kunstmarkt zu kontrollieren wurde schließlich von den Gründern der Akademie⁸⁶ in wachsendem Ausmaß unterbunden, nicht zuletzt, indem sie in Mazarin und Séguier starke Befürworter ihres Anliegens fanden.⁸⁷ Dem unabhängigen Wirken der Akademie gingen einige Jahre des Zusammenschlusses beider Institutionen voraus, die jedoch

⁸⁵ vgl. Held, 2001, S. 21

⁸⁶ Es handele sich dabei um Charles Le Brun, Charles Errard, Sébastien Bourdon, Laurent de La Hyre, Jacques Sarrazin, Michel Corneille, François Perrier, Henri Beaubrun, Eustache Le Sueur, Juste d'Egmont, Gerard van Opstal und Simon Guillain. Vgl. die Ausführungen von Klingsöhr, 1986, S. 557

⁸⁷ In entschiedenem Maße griff auch der *conseiller d'état*, Martin de Charmois unterstützend in die Streitigkeiten ein und forderte nachdrücklich die Gründung der Akademie beim König. Siehe *ibid.*, S. 21

konfliktreich verliefen und schließlich 1661 mit dem Tode Mazarins endeten.⁸⁸ Erst durch die Neueinsetzung Colberts als Vizeprotektor der Akademie und dessen Umstrukturierungen bezüglich der Budgetierung und der Statuten der Einrichtung konnte sich das neue System der Akademie allmählich erfolgreich etablieren.⁸⁹

Dies war nur durch die Schaffung eines theoretischen Apparates möglich, zumal die Zunftmaler bereits vor dem Zusammenschluss das Modellstudium der Akademiker für deren Lehrprogramm übernommen hatten, und so bedurfte es einer radikalen Maßnahme, um die Kluft zwischen beiden Vereinigungen dahingehend zu vergrößern, dass sich der Zusammenschluss als unsinnig herauszustellen würde.⁹⁰ Die Lösung seitens der Akademie war ein kunsttheoretischer Diskurs, in dem Kriterien der idealen, vorbildhaften Malerei anhand ausgewählter Gemälde aus der Sammlung des Königs von wechselnden Vortragenden analysiert und anschließend im Plenum diskutiert werden sollten.⁹¹ Dass es sich dabei zu Beginn primär nicht um eine innere Überzeugung der vortragenden Künstler handelte, ja sogar handeln konnte, erweist sich aus der Tatsache, dass sie ihre *conférences* nicht von sich aus organisierten, sondern über Monate und Jahre hinweg immer wieder von Colbert dazu angehalten und ermahnt werden mussten.⁹² Die zu behandelnden Aspekte waren bereits 1653 festgelegt worden, es sollten „*trait, jour et ombre, couleur, expression*“ in den gewählten Beispielen herausgearbeitet werden⁹³. Ob dieser für alle Beteiligten neuen

⁸⁸ Dass diese Umgestaltungen innerhalb der Verwaltung nicht glatt verliefen und beispielsweise der *directeur* Rabaton durch Intrigen systematisch von seinem Posten vertrieben wurde, wird aus den Beschreibungen von Jutta Held und Henri Testelin ersichtlich. Vgl. Held, 2001, S. 23 und Testelin, 1853, II, S. 93/94

⁸⁹ Vgl. Held, 2001, S. 22f.; Aus den Künstlerinventaren um 1680 geht hervor, dass, in den unterschiedlich großen, Privat- und Künstlersammlungen nur mehr eines von zehn Werken einem *maître peintre* zugeschrieben wurde, hingegen eines von drei (bezogen auf Pariser Sammlungen) auf einen Künstler der Akademie zurückzuführen ist. Diese Hierarchisierung ist allerdings spätestens ab 1715 rückläufig. Vgl. Bonfait, 2008, S. 174

⁹⁰ Vgl. *ibid.*, Held betont hier vor allem die „machtpolitischen Erwägungen“, die zu den Neuerungen und letztendlich zur staatlichen Lenkung führten.

⁹¹ Im zweiten Anlauf wurde die Bildauswahl offenbar von Colbert getroffen, für die erste Vorlesung teilte er Le Brun die Analyse des Heiligen Michael von Raffael zu. Siehe *ibid.*, S.41. Als sich später tatsächlich ein Diskurs entwickelte, wählten die Künstler ihre Beispiele selbst, um ihre kontroversen Ansichten zu erörtern.

⁹² Zwar war es ursprünglich die Idee der Akademiker gewesen, sich auf diese, intellektuelle, Weise von den Zunftmalern abzugrenzen, doch betraten sie damit ebenfalls unbekanntes Terrain, dass, wie Held meint, nicht von einer „höheren Einsicht“ herrührte, sondern ein Resultat der Druck ausübenden Zunft gewesen sein muss. Vgl. *ibid.*, S. 21

⁹³ Vgl. *ibid.*, S. 39 und Procès-Verbaux, Bd.1, 1875, S. 76 f.

Arbeitsmethode wurde jedoch das Unvermögen der Akademiker offenbar, theoretisch über Malerei zu diskutieren, eine Neuheit, die ihnen, wie Held konstatiert, „abstrakt“ erschienen sein muss.⁹⁴

Ihr Scheitern wird 1657 durch ein Sitzungsprotokoll vermerkt, das die Unterbrechung der Vorlesungen feststellt. Erst mit Übernahme der Leitung durch Colbert im Jahre 1664 werden diese Überlegungen wieder aufgegriffen. Es werden jedoch drei Jahre vergehen, bis es, nach mehreren gescheiterten Versuchen, zu einem gangbaren Konzept kommen konnte. Erst durch Colberts wiederholtes nachdrückliches Eingreifen und seine sehr konkreten Vorschläge bzw. Vorgaben, wurde es möglich, eine konzentrierte Debatte auf akademischem Niveau zu entwickeln, ohne dass die Kollegen dieses Mal das Weite suchten⁹⁵.

Bei den, wie gesagt, anfänglich von Colbert ausgewählten Künstlern, wird rasch ersichtlich, dass sich der Radius auf Italien beschränkte, einzig Nicolas Poussin wird von Le Brun nach kurzer Zeit in den Kreis der (für die akademische Ausbildung) relevanten Vorbilder mit aufgenommen.⁹⁶

Es finden sich in den besprochenen Beispielen keine früheren Franzosen, keine Niederländer, keine Deutschen. Nicht zuletzt durch Charles Le Brun spitzte sich die Lage bezüglich der Vorlesungen und der unterschiedlichen Ansätze mehr und mehr zu, als er, der er anfangs die italienische bzw. raffaeleske Kunstschöpfung noch die ideale Weise heraushob, später verstärkt die Auffassung postulierte, dass die Italiener zwar in einzelnen Aspekte der Malerei vortrefflich reüssierten, jedoch nur ein Franzose wie Poussin alle diese einzelnen Leistung in einer Person vereinigte und damit in diesem sich entwickelnden machtpolitische Gefüge der Akademie auf indirekte Weise auf seine eigenen Verdienste aufmerksam zu machen versuchte.⁹⁷

Hier stellen sich jedoch schon die ersten Schwierigkeiten heraus, da es den Akademikern zwar gelingt, die Zunftmitglieder zu verschrecken, dies jedoch ebenfalls mit den anwesenden Akademikern passiert. Wahrscheinlich, so auch Testelin, waren die Vortragenden noch zu ungeübt in der theoretischen Analyse von Gemälden, so dass diese ersten Schritte sehr holprig waren – und die Vorlesungen alsbald im Sande verliefen. Siehe Testelin, 1853, Bd.2, S. 159

⁹⁴ Held, 2001, S. 39

⁹⁵ vgl. *ibid.*, S. 40f.

⁹⁶ Diese Wahl lag nahe, speiste sie sich doch aus der königlichen Sammlung.

⁹⁷ Raffael war auch nach Le Bruns Ankunft in Rom der erste Künstler, dessen Werk er kopierte, siehe Kat. 1963, S. xxxv

Die einzelnen Schritte auf dem Weg zur ihrer Institutionalisierung und die damit verbundenen Probleme sind bereits auf diverse Fragestellungen bearbeitet worden und sollen hier nicht weiter thematisiert werden.⁹⁸ Was allerdings für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit interessant erscheint, ist das entwickelte Programm der Ausbildung und die Frage, ob und inwieweit es auf die Werke Jean Jouvenets Einfluss genommen hat.

Dies betrifft die durch Finanzminister Colbert oktroyierten *Conférences*,⁹⁹ von besonderem Interesse sind dabei die Lesungen über die Leidenschaften von Charles Le Brun und die nach seinem Tod publizierten Stiche seiner illustrierten Gefühlsäußerungen, sowie die sich entfachende Debatte um die Vorzüge von *dessin* und *coloris*.¹⁰⁰ Die von den Mitgliedern kontrovers aufgenommenen Kriterien Le Bruns deutet darauf hin, dass sich zwischen den Akademikern ein lebendiger Diskurs entwickelte, die daraus resultierende Bildauswahl bestätigt diesen neuen Kurs und die unterschiedlichen Positionen der Künstler.¹⁰¹

Der daraus resultierende Akademiestreit der sich an der Rivalität zwischen Le Brun und Mignard, Félibien und de Piles entzündete und den alten Disput der italienischen Künstler zwischen *disegno* und *colore* neuerlich entfachte, ist für unsere Untersuchung von besonderem Interesse, nicht zuletzt, da Jouvenet ab dem Zeitpunkt seiner offiziellen Aufnahme auf die Akademie fest in deren Strukturen verankert war und schließlich in den Jahren zwischen 1702 – 1708 der Institution in verschiedenen Rektorenposten überstellt war. In diesem Zusammenhang ist sein Werk bisher kaum beachtet worden und auch Jouvenets Haltung bezüglich genannter Debatten ist nicht durch eigene Äußerungen bekannt, lässt sich doch die Sprache seiner Gemälde lesen und so wird die Untersuchung seiner künstlerisch-akademischen Positionierung weitere Rückschlüsse auf seine stilistischen Wurzeln ziehen lassen.

⁹⁸ Siehe Bettag, 1998, S. 97 ff.; Held, 2001, S. 7-61; Germer, 1997, S. 336-340, Duro, 1997.

⁹⁹ Wie bereits erwähnt, kam die Idee zu Vorlesungen zwar ursprünglich von den Akademikern selbst, angeregt durch Sekretär Testelin, in der Folge entwickelte sich allerdings doch ein Zwang durch Colbert. Vgl. Held, 2001, S. 46ff.

¹⁰⁰ 1696 von Sébastien Le Clerc und 1698 von Bernard Picart. In den 1696 erschienenen „Sentiments“ von Testelin ist ebenfalls eine Tafel mit ausgewählten Köpfen von Le Brun enthalten. Siehe Kirchner 1991, S. 33

¹⁰¹ vgl. Gaethgens, 2006, S. 17

Übergeordnetes Ziel der Akademie seitens des staatlichen Apparats war die Ausbildung eines edlen, und vor allem explizit französischen Stils.¹⁰² Welche spezifischen Merkmale werden für diesen Zweck postuliert, wie stark bleibt das italienische Vorbild bestehen, was zeichnet sich innerhalb dieser „Neuerfindung“ als typisch französisches Stilmerkmal aus?¹⁰³ André Félibien fiel dabei die Aufgabe zu, als *historiograph des bâtiments du Roy*, die besprochenen Themen und Diskussionen zu verschriftlichen¹⁰⁴ und zu einer späteren Veröffentlichung für ein breites Publikum vorzubereiten, er protokollierte sieben der ersten Vorlesungen, in denen Werke von Raphael, Tizian und Poussin, um nur drei zu nennen, vorgestellt und diskutiert werden.¹⁰⁵ Allerdings werden, so Gaethgens, in Félibiens Aufzeichnungen oppositionelle Meinungen der Akademiker kaum transparent, im Gegensatz zu den Niederschriften Testelins¹⁰⁶, der ein weitaus realistischeres Bild als jener präsentierte und einen pädagogischen Standpunkt für die Ausbildung der Schüler vertete¹⁰⁷. Mit seiner Hilfe wurde eine *table des préceptes* entwickelt, in der die Diskussionen und Reflexionen zu einer Synthese zusammengeführt wurden, geordnet nach „dessin et trait“, „expression“, „proportion“, „ordonnance“, „clair-obscur“ und „couleur“.¹⁰⁸

¹⁰² Puttfarcken spezifiziert Colberts Absichten, indem er von der Entwicklung eines Stils aus „artistic, economic and nationalistic reasons“ spricht. Siehe: Puttfarcken, 1994, S.287

¹⁰³ Dem französischen Stil des späten 17., frühen 18. Jahrhunderts wurde häufig und für lange Zeit vorgeworfen, kaum originär gewesen zu sein. Im Zuge dessen blieb auch Charles Le Brun bis vor wenigen Jahrzehnten gänzlich unbeachtet, bis man seine Leistung neu positionierte. Seine öffentliche Lehrmeinung sind mittels seines Traktats zur „Expression des Passion“ untersucht worden, wie man auch Divergenzen zwischen der von ihm verbreiteten Theorie und der tatsächlichen Umsetzung in seinem eigenen Oeuvre beleuchtet hat.

¹⁰⁴ Félibien, 1706

¹⁰⁵ Siehe Bettag, 1998, S.139

¹⁰⁶ Testelin, 1853

¹⁰⁷ siehe Gaethgens, 2006, S. 18/19

¹⁰⁸ Delapierre, 2004, S. 76

Die *Conférences* Charles Le Bruns über die Leidenschaften

Im Jahr 1668 hielt Charles Le Brun vor der Akademie seine Vorträge bezüglich einer umfassenden Darstellung des Ausdrucks. Es wird angenommen, dass er an zwei Terminen im April und Mai 1668 seine Lesung über die *L'Expression générale* hielt, sowie, die weitaus populärere, im Oktober und November des gleichen Jahres über die *L'Expression particulière* las.¹⁰⁹ In seinen Ausführungen griff er dabei auch auf frühere Lesungen zurück, in denen er bereits auf den allgemeinen Ausdruck der Figuren eingegangen war.¹¹⁰ Bedauerlicherweise, so Lichtenstein/Michel, haben sich gerade von Charles Le Brun die wenigsten Manuskripte erhalten, so gehen sie unter anderem von der einstigen Existenz von Abfassungen über die Zeichnung und die Kontur aus.¹¹¹

Die Zeichnungen, anhand derer er die menschlichen Leidenschaften und Gefühlsausdrücke illustrierte, wurden auf Geheiß Colberts zehn Jahre später gestochen und gemeinsam mit dem Vortragstext veröffentlicht.¹¹² Kirchner bezeichnet diese als „kleinlich“ und kritisiert deren Folgen für die Lehre, da sie, laut akademischer Überzeugung vorgaben, auf ein Studium nach der Natur verzichten zu können und letztlich zu einer Verweigerung des Realismus geführt hätten. Dahinter hätte nicht zuletzt die Angst vor der Hässlichkeit bei „allzu heftiger Wiedergabe der Leidenschaften“ gestanden.¹¹³

Obgleich fortwährend innerhalb der Akademie hinsichtlich seiner (quasi universell angelegten) Anwendbarkeit diskutiert, handelt sich um hierbei um ein Dokument, das zumindest für die akademische Lehre als Korrektiv gelten konnte. So stellt sich die Frage, inwieweit die vorgefertigten Illustrationen Le Bruns von den Künstlern, insbesondere Jouvenet, angenommen und verwendet wurden?

Durch Montagu, Kirchner, Held und jüngst Lichtenstein/Michel liegen hinsichtlich Le Bruns *l'expression des passions* umfassende Darstellungen

¹⁰⁹ Lichtenstein/Michel beziehen die Information zur Zweiteilung der Lesungen von Bernard Teyssèdre. Siehe Lichtenstein/Michel, 2007, Bd. 1, S. 233ff. u. 260ff.

¹¹⁰ Dies betrifft vor allem seine Erörterungen zu den Werken Poussins. Siehe Held, 2001, S. 143

¹¹¹ *ibid.*, S. 233

¹¹² Kirchner, 1991, S.37.

¹¹³ *ibid.*, s. 30/31

der Thematik und Auseinandersetzungen mit den Auswirkungen auf den akademischen französischen Kunstbetrieb vor. Aufgrund seiner speziellen Kompositionsgewohnheiten wäre Jouvenet der ideale Abnehmer für ein solches Konzept, da er offenbar überaus an abkürzenden Arbeitsverfahren interessiert schien, wie seine beharrliche Wiederverwendung gleicher Typen und Figuren beweist.

Jean Jouvenet, als Mitglied der Akademie seit eben jenem Jahr 1668 und zeitweiliger Arbeitnehmer unter Le Brun, muss, so ist anzunehmen, mit dessen Ideen zum Ausdruck sehr gut vertraut gewesen sein,¹¹⁴ doch ob und inwieweit die Maßgaben Le Bruns in die Figurengestaltung Jouvenets unabhängiges Werk Eingang fanden, werden unsere Untersuchungen belegen.¹¹⁵

Interessanterweise, wenn auch das genaue Datum, an dem diese Rede vorgetragen wurde, unsicher ist, besteht zumindest über die Wiederaufnahme des Vortrags kein Zweifel: Am 6. November 1706 wurde die erste Hälfte, am 4. Dezember die zweite Hälfte gelesen, womit er in die Amtsperiode Jean Jouvenets, der seit 1705 ernannter *directeur* der königlichen Akademie war, fiel. Wäre es also denkbar, dass die Wiederholung der Lesung auf sein Geheiß zurückging, weil er selbst während seiner künstlerischen Laufbahn von den Illustrationen der *expression des passions* profitiert hatte?

¹¹⁴ Kirchner, 1991, S. 86

¹¹⁵ Montagu betont, dass trotz der Kritik an der Begrenztheit („*that it was both overprescribed and too limited in its descriptions*“) von Le Bruns Formeln, es dennoch keine Alternative gegeben hätte, um den Bedürfnissen der Künstler, die auf diese Illustrationen zurückgriffen, gerecht zu werden. Insbesondere die direkten Nachfolger Le Bruns, darunter eben auch Jouvenet, hätten sich dieser Ableitungen bedient. Diese Angabe Montagus bezieht sich auf die in erster Linie auf die Arbeiten, die für Versailles von Jouvenet und seinen Kollegen ausgeführt worden sind, also direkt unter der Aufsicht Le Bruns getätigt wurden. Montagu, 1994, S. 85

Leidenschaftsausdruck und Gestik bei Jouvenet

„On remarque en lui une manière fière & ressentie, des expressions vives, des attitudes vraies; (...) il faisoit sortir du tableau les bras & les jambes de ses figures, elles sont en effet tout en mouvement, (...) elles disent ce qu'elles doivent dire; (...) on pourroit même dire qu'il colorioit l'âme, en fixant sur la toile ses sentimens les plus délicats.“¹¹⁶

Leidenschaft als ein Ausdruck der Seelenbewegung werde durch physische Aktionen sichtbar gemacht, so Le Brun,¹¹⁷ seine Beispielführungen berührten zwar tatsächlich die jeweils zugehörige körperliche Bewegungen zur Untermauerung eines Gefühls, auf die Rolle der Gestik im Allgemeinen gehen seine Erläuterungen allerdings kaum ein, sieht man von seiner Bewunderung für Poussins Figurenführung der Mannalese ab.¹¹⁸

Doch müssen nicht Äußerungen der Seelenbewegung in ihrer Ganzheitlichkeit der körperlichen Erscheinung betrachtet werden?

Angesichts dessen, dass Jouvenet zu einer ausgeprägten Verwendung expressiver Gesten neigte, scheint uns relevant, die Ausdrucksformen seines Figureninventars in ihrer Gesamtheit zu untersuchen.

Gandelman und Rehm haben in ihren Analysen zur gestischen Sprache den Versuch unternommen, die Bedeutung und universelle Lesbarkeit der manuellen Zeichensprache in der europäischen Malerei aufzuzeigen.¹¹⁹

Gandelman unterscheidet innerhalb des Repertoires der „Zeigegesten“ solche konstativer Natur, die das Bild nicht verlassen und zwischen den Figuren innerhalb des Bildes aufscheinen und jene performativer Art, die als kommunikative Schnittstelle zwischen Bild und Betrachter fungieren.¹²⁰

Konstative Zeigegestik, so Gandelman, entspräche dem angewandten Gestentypus der Hochrenaissance und der Folgejahrhunderte.¹²¹

Expressive Handgebärden sind ein im religiösen Werk Jouvenets häufig anzutreffendes Phänomen, besagter Zeigegestus spielt allerdings eher eine untergeordnete Rolle, wenn er auch einige wenige interessante Modi in der Verwendung erfährt.

¹¹⁶ Dezaillier d'Argenville, 1762, Bd. 4, S. 207

¹¹⁷ Le Brun, 1994, S. 52f.

¹¹⁸ Lichtenstein/Michel, 2007, Bd. 1, S. 166ff.

¹¹⁹ Gandelman, 1986

¹²⁰ *ibid.*, S.79f.

¹²¹ *ibid.*, S. 80

In den frühen Arbeiten finden sie sich einige konstative Gesten, so beispielsweise der Verweis auf den Bauplan in *La fondation d'une ville en Germanie par les Tectosages* (Abb.6), durch Hephaistos in *La famille de Darius* (Abb.4.) und bei Petrus in *St. Pierre guérit les malades* (Abb.7). Eine solche findet sich ebenfalls an ungewöhnlicher Stelle in *La descente de croix* (Abb.27). Christi Körper, ist körperlich gänzlich erschlaft, einzig sein Arm liegt ausgestreckt auf dem Rücken eines Helfers und sein Zeigefinger weist horizontal aus dem Bild heraus. Wohlgemerkt nicht auf den Betrachter, sondern eine Stelle innerhalb des Bildraumes, die uns jedoch nicht zugänglich ist, wohl aber den Figuren im Bild. Ist das ein Zufall oder erweitert Jouvenet auf diese Weise den Handlungsraum um den Rückverweis auf die Vorgeschichte?

Eine Ausnahme bildet *Repas chez Simon* (Abb.34), in dem Jouvenet im hinteren Bildbereich auf einen barocken Zeigegestus zurückgreift. Ein Mann auf der Balustrade mit den Zügen des Malers versehen, wendet sich mit seinem Blick direkt dem Betrachter zu und weist mit dem ausgestreckten Arm und seinem Zeigefinger auf Christus und Magdalena.¹²²

Das übrige bei Jouvenet angewandte Gestenvokabular setzt sich vorrangig aus affektorientierten, expressiven Gebärden des meist bezeugenden Bildpersonals zusammen, die mit der jeweiligen Mimik korrespondieren.

Eine bedeutende Veränderung macht sich in den spät entstandenen Werken bemerkbar.

Die vier Werke für Saint-Martin-des-Champs von 1706 (*Pêche*, *Repas chez Simon*, *Résurrection de Lazare* und *Le Christ chassant*) weisen eine aktionsgebundene, doch weitaus geringere affektbezogene Gestik im Vergleich zu früheren Werken auf. Das Bildpersonal erfährt eine Veränderung vom bezeugenden, meist staunenden Beschauer zur handelnden Figur, sodass ihre Gebärden nicht mehr ins Leere agieren und als reine Gefühlsausdrücke zu verstehen sind, sondern Gehalt und Emotion der Szene durch realistische und nachvollziehbare Tätigkeiten demonstrieren.

¹²² siehe Gandelman, 1986, S.88/92, ungewöhnlich ist in diesem Fall vor allem die räumliche Entfernung zum Betrachter, die Geste „greift“ wiederum barock-untypisch nicht aus dem Bild heraus.

Die gleiche Vielfältigkeit des Gestenrepertoires, die Le Brun bereits in seiner *Conférence* über das Mannawunder Poussins hervorgehoben hatte und die damit einhergehenden differenzierten Affekte der Personagen, sowie die daraus resultierende Vermittlung von Gefühlen und Gedanken eines jeden Einzelnen bricht sich bei Jouvenet nun in diesen letzten Jahren Bahn.

So verbindet Jouvenet in *La Pêche miraculeuse* (Abb.36) jene oben beschriebene, von Le Brun entlehnte, Gebärdensprache mit einer ihm neuen, realistischen Aktionsbeschreibung der Fischer in der Bildpartie, die eigentlich „nur“ die Nebenszene beschreibt, doch auf diese Weise zum Bild bestimmenden Blickfang wird.

Die Komposition ist pyramidal aufgebaut, jedoch weit weniger streng als in den früheren Jahren, die Gestalt Jesus' beschreibt den höchsten Punkt des Bildkonzepts. Christus hat die Arme gen Himmel erhoben, in Dank für die reiche Fischbeute, er ist umringt von den staunenden Jüngern. Die Gesten letzterer gestaltet Jouvenet ungewöhnlich sparsam. Zu Jesu Rechten falten sie die Hände ehrfürchtig zum Gebet, die in Bulwers *Chirogram*¹²³ unter „Oro“ (Abb.40) und „Ploro“ (Abb.41) aufgeführt sind.¹²⁴ Zu seiner Linken bedeuten sie ihr Erstaunen ob der ungeheuren Menge durch hinweisende Fingerzeige, die, wie Gandelman gezeigt hat, im Sinne der Bildäußerung der Hochrenaissance zu verstehen ist, indem das Zeigen der perspektivischen Tiefenstruktur folge, sich an die Protagonisten des Bildes richte und als reine Sichtbarkeit verstanden sein wolle und keine Äußerung darstelle, die sich an den Betrachter richte.¹²⁵

Kirchner hat zu dieser Causa ebenfalls zwei Arbeiten Jouvenets exemplarisch auf Le Bruns Maßgaben hin untersucht – das frühe, 1680

¹²³ siehe Rehm, der die Schriften Bulwers über die menschliche Kommunikation, insbesondere durch die Sprache der Hände, die Gestik, innerhalb der europäischen malerei untersucht hat, Rehm, 2002, S. 93

¹²⁴ Jene beiden beschriebenen Gebetsgesten beherrschen zum Beispiel das Gemälde *Le Christ chez Marthe et Marie* (Abb. 13) fast vollständig (neben der in „admiror“ dargestellten Magdalene) und stellen somit nicht nur einen Kontrast zu der auffordernden Armbewegung Marthens her, sondern illustrieren auch den Sinngehalt der biblischen Szene.

¹²⁵ siehe Gandelman, 1986, S. 92 vgl. auch seinen Verweis auf eine Untersuchung Louis Marins, der über den „Realitätseffekt“ der französischen Malerei des 17. Jahrhunderts die Wirkung der Szene dahingehend charakterisiert hat, dass „sich das Bild dem Blick des Betrachters so präsentiert, als würde sich die historische Szene *hic et nunc* unter seinen Augen und im Augenblick selbst vollziehen.“

entstandene Gemälde *La famille de Darius* (Abb.4), das sich, wie wir bereits gesehen haben, gewissermaßen spiegelbildlich an Le Bruns zwanzig Jahre zuvor entstandenem Gemälde orientiert (Abb.3) und ein spätes Werk aus dem Jahr 1708: *La réssurection du fils de la veuve de Naïm*.

Zwar hat er auf die Übernahme einiger Figuren aus dem Inventar Le Bruns ausführlich hingewiesen, belässt seine Feststellung über Jouvenets mangelnde Verschränkung von Handlung, Mimik und Gestik bei diesen beiden Beispielen, anhand derer die „Fehler“ sehr schlüssig veranschaulicht werden.¹²⁶

So kritisierte Kirchner die mangelhafte Interaktion der Figuren in der Erweckung des Jünglings zu Naim (Abb.42) und betont in diesem Zusammenhang Jouvenets zwar stetige Verwendung großer gestischer Gebärden, um die von Le Brun entlehnte Mimik zu unterstreichen¹²⁷, doch da sich die Personagen in beiden Fällen kaum direkt aufeinander beziehen, sieht Kirchner bewiesen, dass das Geschehen des Bildes nicht nur nicht verdeutlicht werden kann, sondern ins genaue Gegenteil verkommt,¹²⁸ so zum Beispiel die Mutter des toten Jungen, die in ihrer Anbetung gänzlich an Jesus vorbei agiere.¹²⁹

Der wieder zum Leben erweckte Jüngling zu Naim wird von Jouvenet liegend dargestellt, mit in die Höhe gestreckten Armen, die Kirchner eher an

¹²⁶ Kirchner führt diesbezüglich einerseits die Übernahme ganzer Figuren aus Le Bruns Komposition an, allen voran Alexander und Hephaistion in kopierender Weise, sowie einzelne Figuren, die an anderer Stelle bei Jouvenet vorkommen, beispielsweise ist die Frau, die ein weißes Tuch an ihr Gesicht hält, bei Le Brun die aufblickende Frau zwischen Alexander und dem Kind. Der Blick von letzterer sei in beiden Fällen identisch mit dem Ausdruck „le ravissement“ von Le Brun (Abb. 53). Jouvenet habe darüber hinaus den Ausdruck von „la vénération“ Le Bruns übernommen und bei der Mutter, die das Kind in den Armen hält angewendet, hier würde er jedoch ins Leere führen und damit unbegründet erscheinen. Insgesamt befindet Kirchner, dass die Figuren „additiv und bedingungslos nebeneinander gereiht“ sind. „Sie agieren aneinander vorbei, und es kann sich so kein in sich geschlossenes Bildgefüge ergeben. Zwar sind die Figuren einzeln alle in einem Gemütszustand gezeigt, der jeweils korrekt und inhaltlich begründet ist, dies genügt jedoch nicht, um dem Bild einen organischen Charakter zu verleihen.(...) Jouvenet scheint dieses Problem (...) auch gesehen zu haben, denn wesentlich stärker als bei Le Brun betonte er die Gesten.“

Siehe Kirchner, 1991, S. 86/87

¹²⁷ *ibid.*, S. 88

¹²⁸ *ibid.*, S.90. Er pflichtet jedoch bei, dass „Le Brun zwar selbst für seine künstlerische Arbeit den richtigen Weg gewählt habe, dass dieser jedoch bei anderen nicht durch sein Verfahren abgekürzt werden könne. Es ist dies somit nicht allein das persönliche Problem von Jouvenet oder auch von anderen klassizistisch gesinnten Künstlern, deren qualifiziertester Vertreter in dieser Übergangsphase Jouvenet schließlich war.“

¹²⁹ *ibid.*, S.88

Frühgymnastik denken lassen, denn an ein Wunder.¹³⁰ Die Schwierigkeit für diese Kompositionsanlage bestand für Jouvenet offenbar darin, den Blick auf das Wunder zu lenken, ohne es allzu offensichtlich in den Vordergrund zu rücken, ganz ähnlich, wie er es zuvor in der Auferweckung des Lazarus gehandhabt hatte. Es gibt dazu auch eine Reihe an Gesten, die vermuten lassen, dass dies wohlüberlegt geschehen ist. Christus beispielsweise ist mit einer Geste gekennzeichnet, die in Brouwers Chirogram mit „audentiam facit“ (Abb.43) beschrieben ist – und an Kühnheit grenzt eine Auferweckung von den Toten mit Sicherheit, auch die in die Höhe gerissenen Hände der Zeugen des Wunders werden bei Bulwer unter „assevero“ (Abb.44) geführt. Die Chirologia Bulwers entstammt dem rhetorischen Bereich, sicher ist es höchst unwahrscheinlich, dass Jouvenet ein solches Buch, kannte, ja kennen konnte.¹³¹ Relevant ist für unseren Zusammenhang vielmehr die Tatsache, dass unter den mehr als zweihundert Quellen, die Bulwer für sein Werk konsultierte, auch die biblische Schrift einen entscheidenden Anteil hatte und die Darstellungspraxis der sakralen Malerei gewiss in seine Piktogramme eingeflossen sind.¹³² Wie Weise und Otto gezeigt haben, entwickelten sich wiederum die Zeichen der Ausdrucksgebärden langsam und so können wir die Kenntnis und Gegenseitigkeit zwischen Malerei und Rhetorik zumindest bei derlei häufig gebrauchten Gesten voraussetzen.¹³³

Dies schmälert zwar nicht die Kritik Kirchners, denn sicherlich, die Lösung, den Kopf des von den Toten Auferstehenden kaum sichtbar abzubilden, erscheint etwas fragwürdig, zumal das Sujet den Fokus gewissermaßen unweigerlich auf ebenjene Stelle des Bildes rückt. Die Annahme Kirchners jedoch, Jouvenet wäre nicht in der Lage gewesen, den passenden Gesichtsausdruck eines ehemals Toten, dann Lebenden, zu kreieren, muss als unzureichend und kurz gedacht von uns abgelehnt werden. Diese schlüssig formulierten Beobachtungen mögen zwar ihre Berechtigung haben, doch ob sie exemplarisch für Jouvenets Erzählstrategie standhalten können, müssen wir bezweifeln. Was ergo nach einer weiteren Betrachtung

¹³⁰ *ibid.*, S.90

¹³¹ zu Bulwer und der Chirologia siehe: Rehm, 2002, S. 90ff.

¹³² vgl. *ibid.*, S. 91/92

¹³³ Weise/Otto, 1938

verlangt, sind all jene Arbeiten, die Kirchners These nicht entsprechen und durchaus von Jouvenet zu einer innerbildlichen Vernetzung von Charakter und Ausdruck entwickelt worden sind.

Zwei Jahre zuvor entstand eine andere Erweckung eines Toten zu neuem Leben: die Darstellung der Geschichte des Lazarus (*Abb.39*). Lazarus' Züge werden von Jouvenet deutlich sichtbar, dennoch bewusst im Halbdunkel gelassen, spielt sich das Wunder doch geschichtstreu in einer Höhle ab. Jouvenet lässt Lazarus sich mit weit geöffnetem Mund und ausladenden Armen aus der Totenstarre erheben (*Abb.45*). Der Mann neben Lazarus schlägt in dem Moment das Leichentuch von dessen Kopf zurück, als dieser zu seinem ersten Atemzug ansetzt. Kirchners These, dass eine Abkürzung des kompositorischen Verfahrens mittels Le Bruns „Leidenschaftsmodellen“ nur für dessen eigene künstlerische Arbeit zielführend wirkte, erscheint in Jouvenets großen Produktionen nicht nur nicht zutreffend, sondern im Gegenteil, sogar sehr hilfreich.

Mehr noch, *La résurrection de Lazare* bietet aufgrund seiner expressiven gestischen Darstellung, die jede der zahlreichen Figuren einschließt, sowie durch differenziert ausgearbeitete mimische Details aufschlussreiche Vergleichsmöglichkeiten zu Le Bruns Ausdrucksvorgaben.

Der Fackelträger (*Abb.46*), der sich frontal zu Lazarus befindet, entspricht beispielsweise dem Ausdruck des Entsetzens, des *l'étonnement avec frayeur* (*Abb.47*), das durch die betont hochgezogenen Augenbrauen und einen weit aufgerissenen Mund vermittelt wird, der Mann neben dem Fackelträger (*Abb.48*), dessen Gesicht vom Feuerstrahl hell ausgeleuchtet ist, entspricht dem einfachen Ausdruck des *l'étonnement* (*Abb.49*). Bei den beobachtenden Kindern in der Mitte des Bildes (*Abb.50*) wird dieser Ausdruck logisch wiederholt, aufgrund ihrer innerbildlichen Position in gleicher Frontalität wie im Falle des Fackelträgers. Die Reaktion wirkt auf der Entfernung gemildert, entspricht dennoch dem Affekt des *frayeur* (*Abb. 51*).

Martha und Maria, die auf den Stufen zu Christi Füßen knien (*Abb.52*), werden beide mit dem bewundernden Ausdruck des *ravissement* wiedergegeben (*Abb.53*).

Die Gebärdensprache im Lazarusbild komplettiert den mimischen Ausdruck der Figuren, wird von Jouvenet allerdings weitaus dezenter eingesetzt als in der nachfolgenden *Réssurection du fils de la veuve de Naïm*. Die Gruppe um Lazarus in der linken Bildhälfte reagiert nur mittels Mimik und bezieht sich direkt auf den Auferstehenden, lediglich der linke Arm des Fackelträgers greift gebärdend aus.

Anders verhält es sich mit der größeren Gruppe um Christus, die mit ihren Gebärden sämtliche Richtungen, wie auch Emotionen beschreiben.

Die Mutter zu den Füßen Christi wendet sich diesem zu, während ihre Kinder in abwehrenden Schreckensgebärden in ihre Arme drängen. Martha und Maria hingegen werden von Jouvenet im klassischen Ergebenheitsgestus (*Abb.52*) geschildert. Auf diese Darstellungstradition, die sich aus der Gestaltung seit der Renaissancemalerei gründet, wiesen bereits Weise und Otto hin. Neben dem „hingebungsvollen Gestus der Hände mit dem Sehnsuchtsblick des schwärmerisch aufwärts gerichteten Antlitzes“, den sie unter anderem bei der Personifikation des Glaubens ausmachen, verweisen sie gerade bei diesem Gestus auf einen „Ausdrucksgehalt“, der in seiner Form ganz dem des Barock entspreche.¹³⁴

Diese Figuren verfahren in diesem Fall überaus interaktiv miteinander und entsprechen in ihrem Ausdruck voll und ganz der erzählten Geschichte. Auch die Christus umringende Gruppe kann diesbezüglich als logisch agierend erkannt werden.

Unsere Kritik trifft den Lahmen (*Abb.54*), der neben der Mutter und den beiden Kindern liegt. Er hat seine Hände zum Gebet gefaltet erhoben, seine Kopf- und damit Blickführung wirken jedoch unrealistisch, da er aufgrund seiner Lage in der Szene vom Wunder eigentlich nichts sehen dürfte.

Interessant ist hier der Umstand, dass Jouvenet ihm ganz ähnliche Züge wie Lazarus verleiht, auch der weiße Turban erscheint hier wiederholt. Die gleiche physiognomische Ähnlichkeit mit diesen beiden tritt im Übrigen bei der Figur hinter Maria auf, welche die Arme weit und expressiv in die Höhe gerissen hat¹³⁵. Neben den entsetzten Kindern ist diese Figur in der Gebärde

¹³⁴ Weise/Otto,, 1938, S. 9

¹³⁵ Derartige Wiederholungen sind an und für sich keine Besonderheit in Jouvenets Arbeitsweise. Auffällig in dieser Komposition ist allerdings die besonders häufige

die eindringlichste. Bei allen übrigen Personen gelingt Jouvenet ein ausgewogenes Wechselspiel aus Mimik und Gestik und beweist damit ein Funktionieren von vorgegebenen „Ausdrucksmustern“ aus Le Bruns Inventar.

War in Jouvenets *Descente de croix* (Abb.27) der „Zeigegestus“ Christi noch in der Horizontale auf einen nicht sichtbaren Punkt innerhalb des Bildes gegeben, der, im Sinne Gandelmans¹³⁶, sich an den externen Betrachter richtete¹³⁷, verfährt er 1708 für *La déposition de croix* (Abb.55) vollends im gegenreformatorischen Sinne des Barock und lässt den toten Christus direkt auf den Betrachter zeigen „et semble le (den Betrachter, Anm.) prendre à témoin d’une manière inattendue“.¹³⁸

In ähnlicher Weise ist für dieses Werk ein weitaus dezenteres Mienenspiel zu beobachten, das sich offenbar nicht aus den typisierten Vorgaben Le Bruns bedient und in der Folge den Pathosgehalt weitgehend reduziert.

Wiederaufnahme gleicher Typen, man beachte etwa den Fackelträger, den Mann rechts neben ihm, sowie den knienden Mann hinter der Mutter. Alle entsprechen dem gleichen Typ.

¹³⁶ Gandelman, 19986, S. 92

¹³⁷ vgl. die Kreuzaufrichtung von Le Brun von 1685 (Abb.), in welcher Christus mit dem Finger in den Himmel weist. Hier ist allerdings die direkte Ansprache an den Betrachter, wenn überhaupt, nur indirekt gegeben, nicht zuletzt aufgrund der in sich geschlossenen Szene und Distanz zum Beschauer.

¹³⁸ Siehe Delapierre, 2004, S. 107

JOUVENET, PEINTRE RÉALISTE:

DAS NARRATIVE ELEMENT

Wie das Kapitel, das sich mit der stilistischen Entwicklung Jouvenets und seiner Kompositionsweise beschäftigt, gezeigt hat, sind die Gründe für Jouvenets herausragende Stellung im Bereich der religiösen Malerei seiner Epoche nicht unbedingt in der ihm eigenen Bildgestaltung zu suchen. Der stetige Rückgriff auf gleiche, weil bewährte Bildaufbauten, die Verwendung teilweise identischer, teilweise ähnlicher Figurentypen, weisen Jouvenet sicherlich nicht als übermäßig innovative Kraft aus, ein Umstand, die Posner zu der Einschätzung, es mit einer zwar solide, aber dennoch schematisch arbeitenden Künstlerpersönlichkeit zu tun zu haben.¹³⁹ Was also hat dazu geführt, dass seine Zeitgenossen seine Gemälde so überaus geschätzt haben? Wo liegen die Ursachen für die enorme Verbreitung seiner sakralen Werke durch Beauftragung so zahlreicher Kopien?

Jouvenets Schlüsselqualifikation schien seine Fähigkeit zu sein, tradierte Stoffe nicht nur lebensvoll zu gestalten, sondern bewährte Bildmuster durch Hinzunahme zahlreicher narrativer Elemente realistisch und damit betrachterwirksam zu gestalten. Dies gelang ihm, wie die folgende Bildauswahl belegen wird, mit unterschiedlichen Mitteln, die wiederum eine Erklärung bieten, weshalb der Künstler trotz regelmäßiger Wiederholung gleicher Bildstrukturen dennoch in der Lage war, den Gläubigen anzuziehen und seine Aufmerksamkeit geschickt zu fesseln.

Zu diesem Zweck erfolgt eine Aufschlüsselung der das Bildthema bestimmenden Hauptelemente, die wiederkehrend in Jouvenets Oeuvre auftauchen und als beispielhaft für den Realismus in Jouvenets Werk zu sehen sind.

¹³⁹ vgl. Posner, 1976, S. 455

Tiere

Wie wir bereits gesehen haben, gibt es für die Komposition von *La présentation au temple* (Abb.21) deutliche Bezugspunkte zur *Présentation* von Simon Vouet. Doch statt Vouets kühler Distanz auf das biblische Geschehen entfaltet Jouvenet ein beinahe häusliches Umfeld.

Die Darstellung des Jesuskindes mitsamt den notwendigen Zeugen ist als durchaus konventionell zu betrachten. Indes die Schilderung der dargebrachten Gaben, die im Vordergrund in der Bildmitte dem Blick des Betrachters den Weg ebnen, gehen weit über den üblichen Darstellungskanon hinaus. Ein Lamm liegt vor den Stufen ausgebreitet, neben sich einen Weidenkorb, prall gefüllt mit flatternden Tauben (Abb. 56), sowie ein prächtig schimmernder Krug. Joseph, von links kommend, trägt ebenfalls einen gefüllten Vogelbauer heran. Es sind dies Elemente, die prinzipiell, bis auf zwei Tauben, nicht vom Thema gefordert sind,¹⁴⁰ das Geschehen aber um ein Vielfaches lebensvoller wirken lassen. Besagter Taubenkorb und Schaf sind mit einer erstaunlichen Präzision wiedergegeben und können zweifelsohne stilllebenhaften Charakter für sich beanspruchen. Mittels des kreisförmigen Bildaufbaus muss der Betrachterblick geradezu unweigerlich an den Tieren am Treppenfuß haften bleiben und zu einer Kontemplation überleiten, die über den reinen Übergabemoment, wie etwa bei Vouet, hinausgeht.

Le Christ chassant les marchands du Temple (Abb.37) verfährt auf eine ganz ähnliche Weise. Schnapper wies bereits auf Jouvenets bewegungsvolle Gestaltung der Szene hin.

Die Tiere und Menschen sind „en plein mouvement“ erfasst, etwa der Schafhirte, der in einer Drehung begriffen ist oder die Mutter in der Mitte des Bildes, die ihr Kind unter dem Arm trägt.¹⁴¹ Jouvenet wählte für seine Darstellung den handlungsintensivsten Moment aus, im Hintergrund links findet eine handgreifliche Auseinandersetzung zwischen zweien statt, auf den Treppenstufen zu Christi Füßen klaubt ein Gieriger die herumliegenden

¹⁴⁰ Laurent de La Hyre Ausführung aus 1653 (?), ebenfalls in Rouen, beispielsweise verzichtet vollständig auf solche Materien.

¹⁴¹ Vgl. Schnapper, 2010, S. 147

Geldstücke auf, die Menge neben Jesus drängt aufgebracht ins Freie. In den Gesichtern der Menschen zeichnen sich abwechselnd Furcht, Ärger und hektische Eile ab.

Zwar ist der Hauptakteur, Jesus, gut sichtbar in die mittlere Bildhälfte platziert, herausragende Rolle spielen zweifelsohne die attributiven Bestandteile. Das überraschende Aufgebot der Tiere im gesamten Vordergrund des Gemäldes, noch dazu dargestellt als übermäßig kräftige Herde, hätte man so noch nie in der französischen Malerei gesehen, so Schnapper.¹⁴²

Zwei Hunde, jeweils hütend beziehungsweise aufgebracht kläffend, rahmen die Szene zu beiden Seiten hin ab, während die übrige Fläche der vorderen Bildhälfte über eine Länge von beinahe sieben Metern von einer dicht zusammengedrängten Schafherde sowie störrischem Rindvieh, derer agile Männer Herr zu werden versuchen, beherrscht wird. Über der Szene flattern darüber hinaus aus den Bauern entwichene Tauben und reflektieren auf diese Weise das aufgeregte Durcheinander der unteren Bildhälfte. Eine derart naturalistische Darstellung unterschiedlicher Tiere in Monumentalformat innerhalb eines biblischen Zusammenhangs lässt sich allenfalls mit Giovanni Benedetto Castiglione vergleichen (*Abb.57*), der bezeichnenderweise auf die Schilderung der biblischen Szene weitgehend verzichtete und somit der reinen Tierdarstellung verpflichtet war.

In seiner Fähigkeit, Realismus durch spannungsreiche Einzelhandlungen untereinander zu verknüpfen und diese durch differenzierte emotionsreiche Mimiken zu unterstreichen muss diese Arbeit als ein Höhepunkt in Jouvenets religiösem Wirken gesehen werden.

La Pêche miraculeuse (*Abb.36*) ist, ob seiner naturalistischen Wiedergabe der Meeresfische bereits von Jouvenets Zeitgenossen mit Staunen gewürdigt worden. Waren die einzelnen Bildbereiche in *Le Christ chassant les marchands du Temple* noch immer eng miteinander verknüpft, entfalten sich in diesem Werk zwei gegensätzliche Szenen:

¹⁴² *ibid.*, S. 147

„La composition juxtapose deux mondes qui semblent s'ignorer; au premier plan les pêcheurs qui s'affairent autour des filets et des paniers de poisson qu'on débarque. Derrière et plus haut, le Christ et ses disciples, enveloppés de draperies traditionnelles. (...)Le réalisme avec lequel sont représentées les activités des pêcheurs n'a pas manqué de frapper les esprits.“¹⁴³

Beide Bereiche sind innerlich geschlossen und würden, getrennt voneinander, unterschiedliche Bildgattungen ergeben. Mit der Szene in der linken Bildhälfte gelangen wir leicht zu einer Fischmarktszene auffallend flämischer Prägung, wohingegen die Jüngersammlung um Christus eine typische „Wunder“-szene andeutet.

Schnapper verweist ebenfalls auf die Aufzeichnungen Dezaillier d'Argenvilles und das *Mémoire inédit*, die sogar von einer Reise Jouvenets nach Dieppe berichten, um dort Studien für sein Werk anzufertigen.

„(...)Jouvenet fit exprès le voyage de Dieppe, malgré la rigueur de l'hiver, pour examiner la manoeuvre des pêcheurs, & dessiner d'après nature des filets, des poissons & des coquillages, études qui lui ont servi pour le tableau de la pêche miraculeuse de saint Pierre.“¹⁴⁴

Von dieser „nombre considérable d'études“, ist nichts, wie Schnapper hinzufügt, erhalten geblieben.¹⁴⁵ Wie schon zuvor bei der Händlervertreibung beobachtet, nutzt Jouvenet die Vielzahl der Tiere, um die biblische Aussage zu verstärken, ja sie gar für sich sprechen zu lassen.

Aus sämtlichen Netzen, Trögen und Körben quillt der Fischfang fast unzählbar hervor (*Abb.58 und 59*). In ihrer Echtheit der Darstellung steht Jouvenet den Fähigkeiten eines auf Tiere spezialisierten (flämischen) Kollegen in nichts nach. Ihre fast physische Präsenz macht, das deutete Schnapper bereits an, die beiden unterschiedlichen Handlungsebenen der Szene zu einer interessanten Gegenüberstellung von bäuerlicher, real fassbarer Welt und überlieferter Legende. Aufgrund der naturalistischen Darstellung der Fischbeute wird der Überzeugung des Gläubigen auf

¹⁴³ Schnapper, 2010, S. 150

¹⁴⁴ Dezaillier d'Argenville, 1762, Bd.4, S. 204

¹⁴⁵ *ibid.*, S.150

verständliche und zugleich beeindruckende Weise vorgebeugt. In seiner Realitätsnähe ist dies sicherlich Jouvenets bestechendstes Oeuvre.¹⁴⁶

Die bei den Fischen zu beobachtende Realitätsnähe entspricht auch der Wahl der Accessoires. Anders etwa als Raphael (und damit im Grunde gleichbedeutend *die* Maßgabe der Akademie während der Konferenzen) wählt Jouvenet nicht die einfachen Fischerboote, die in der biblischen Erzählung geschildert werden und die noch von Raphael bibeltreu gestaltet werden (*Abb.60*). Er umfängt den Hintergrund mit offenbar zeitgenössischen Schiffen, deren Segel er dramatisch im Wind blähen lässt. Dies und die Erweiterung der Handlung durch die arbeitenden Menschen entfernen Jouvenets Arbeit zunehmend von der klassischen akademischen Bildtradition. Seine Beschreibung entspricht in dieser Hinsicht eher der niederländisch-flämischen barocken Gestaltungsweise. Das Sujet zählt zu den seltener ausgeführten Bildwerken, doch lassen sich zumindest zwei Beispiele aus dem flämischen Umfeld finden: Jakob Jordaens, der einen sehr engen Bildausschnitt wählt, in dem er ganz ähnlich das Einholen und Abladen des Fischfangs zeigt (*Abb.61*), sowie, Jouvenets Arbeit diesbezüglich durchaus nahe stehend, das Werk Gaspard de Crayers (*Abb. 62*). Auch in seinem Bildausschnitt wird ein Ausblick auf das Meer im Hintergrund und die herannahenden Segelschiffe gewährt. Der Fang wird hier allerdings von den Jüngern selbst unter ihren stummen ungläubigen Blicken in Empfang genommen und abgeladen. Die dynamischen Bewegungen der schuftenden Körper sind jedoch in ihrem Realismus sehr ähnlich konzipiert. Desgleichen lässt sich eine ähnlich muskulöse und schwere Körperlichkeit ausmachen wie in Jouvenets Gemälde.¹⁴⁷

Duro sieht in Jouvenets Verknüpfung von fortschrittlichem Akademismus mit barocker Geistlichkeit die verbindende Linie aus Le Bruns ehrgeizigen und didaktischen Gemälden zu Künstlern des achtzehnten Jahrhundert, allen voran Restout und David.¹⁴⁸ Dabei betont er insbesondere die Ernsthaftigkeit und Unabhängigkeit der Arbeit, die seines Erachtens das

¹⁴⁶ „Er vereinigt in seinen religiösen Kompositionen wirklich sakrale Stimmung mit für jene Zeit sehr bemerkenswerten naturalistischen Tendenzen (...)“ Thieme/Becker, S.206

¹⁴⁷ „The same naturalism is to be seen in Jouvenet’s choice of types for his picture, in which the apostles are the coarse fishermen which a Caravaggesque might have selected.“

Siehe Blunt, 1953, S. 387

¹⁴⁸ Paul Duro, 1997, S. 226/227

Wirken eines David erst ermöglicht hätten. Dies gelänge ihm nicht zuletzt durch einen ganz eigenen Erzählstil¹⁴⁹, der eine Entwicklung abseits des zunehmend sterilen Umfelds höfischer Auftraggeberschaft anzeige.¹⁵⁰

Und in der Tat erweist sich der narrative Aspekt dieses Werks als äußerst ungewöhnlich und singulär in seinem Umfeld,¹⁵¹ doch der Wert dieser neuen Richtung wurde durchaus vom Hof geschätzt, wie schon Dezaillier zu berichten wusste:

*„Louis XIV le fit apporter à Trianon ces beaux morceaux, & en fut si content, qu'il ordonna à Jouvenet de les recommencer, pour être exécutés en tapisserie“*¹⁵²

Im Zusammenhang mit der Tapisserieherstellung geht Dezaillier ebenfalls auf Jouvenets Kopiertätigkeit ein, die teilweise von der Einschätzung der modernen Kunstwissenschaft abweicht, indem er nicht die Wiederholung als solche heraushebt, sondern vielmehr Jouvenets daraus resultierender Entwicklung innerhalb eines Bildthemas Beachtung schenkt:

„(...) ce grand génie ne se copia point servilement, il varia les sujets & les augmenta de plusieurs figures, de sorte que ces derniers morceaux, qui sont aux Gobelins, sont encore plus estimé que les premiers“.¹⁵³

Diese Aussage lässt zumindest den Umkehrschluss zu, dass sich in der Wiederholung bereits ausgeführter Arbeiten für Jouvenet die Möglichkeit bot, dichtere oder gar plausiblere Lösungen der Bild- und Figurenregie zu entwickeln.¹⁵⁴

Der Verismus der muskulös gearbeiteten Körper schlägt Duro verwandtschaftlich im Umfeld Annibale Carraccis vor, doch wie wir

¹⁴⁹ „Jouvenet has invested his composition with a heroism perhaps not normally found in the mundane task depicted, and it is his ability to dramatize the narrative, to find in the scene an emotional charge, that ensures that his realism never slips into genre.“, Duro, 1997, S. 227/228

¹⁵⁰ *ibid.*, S. 228

¹⁵¹ Blunt spricht gar von einer Appetitlichkeit, die die Fische verströmen, welche an der Akademie unter Le Brun geradezu schockierend gewirkt hätten. Vgl. Blunt, 1953, S. 387

¹⁵² Dezaillier, 1762, S.205

¹⁵³ *ibid.*, S. 205

¹⁵⁴ Diese Überlegung wurde bezüglich der beiden Verkündigungsszenen dargelegt und betrifft gleichermaßen die weitere Entwicklung, in der ähnliche Kompositionsmuster und/oder identische Figuren aufgegriffen worden sind.

gesehen haben, lassen sich bisher auch die flämischen Derivate des Rubenssumkreises nicht ausschließen.

Stilleben

In *Isaac bénissant Jacob* (Abb.63) werden ebenfalls Gegenstände geschildert, die vielleicht durch mehr als bloßes Inventar gekennzeichnet sind. Jouvenet beschreibt das Interieur des Hauses von Isaak durch auffallend prachtvolle Einzelheiten. Wie zuvor an anderer Stelle bemerkt, wird die rechte Raumhälfte von einem wahrhaft eleganten Sitzmöbel beherrscht, der, ungewöhnlich in diesem sozialen Kontext, durch golden wirkenden Schimmer gekennzeichnet ist und so eine irritierende Präsenz gewinnt. Auf dem direkt dahinter stehenden gedeckten Tisch werden, nun wieder der Situation entsprechend, Utensilien des alltäglichen Bedarfs dargeboten, die nicht allein individuelles Vermögen des Künstlers, sondern vor allem persönliches Interesse am Erzählmodus offen legen. Augenscheinlich ist es Jouvenet, er malte diese Darstellung 1692, schon früher daran gelegen, bekannte Situationen durch eigene Interpretation zu deuten. Im Gegensatz zu einer eher nüchternen Schilderung von Christus bei Martha und Maria (Abb. 13) fünf Jahre zuvor rückt der Künstler in *Isaac bénissant Jacob* aber gerade durch die Schilderung des häuslichen Interieurs und des heimkehrenden Esaus mit dem Wild für das Abendessen, die Dringlichkeit des (ergaunerten) Segens ins Licht. Wäre der Tisch mit dem geschilderten Geschirr und dem Brot, unmerklicher und en passant dargestellt, bliebe dessen Bedeutung für die Handlung als reines (allenfalls erklärendes) Requisit. So aber gewinnt er durch seine Positionierung im Raum, seine Größe und durch die Genauigkeit der Ausführung eine ausschlaggebende innerbildliche Funktion, wodurch das Vorher und Nachher der Handlung erfahrbar gemacht werden.

Le Repas du Christ chez Simon le Pharisien (Abb.34) von 1706 nimmt dieses erprobte Mittel auf und steigert dieses gemäß der szenisch verlangten

Opulenz. Demgemäß ist das Aufgebot an zentral ins Bild gerückten glänzenden Karaffen und Schüsseln, der seitlich herbei getragenen beladenen Platten sichtlich erweitert, doch gelingt es Jouvenet, diese Gegenstände in dieser theatralischen Kulisse homogen mit der Bilderzählung zu verschränken, wenn auch die Salbung Christi Füße durch Magdalena eher zu einer Nebenszene gerät.

Diese Art der Inszenierung eines häufig tradierten Sujets findet erste Vorläufer in Werken der 1690er Jahre.

Inszenierung

1694 malt Jean Jouvenet *Le Christ au Jardin des Oliviers* (Abb. 64) für den Hauptaltar der Église St.-Etienne in Rennes. Es befindet sich allerdings eine weitere Variante in der der Kathedrale Sainte-Croix in Orléans, deren Datierung auf 1683 angenommen worden ist¹⁵⁵, von Schnapper allerdings nicht geteilt, sondern auf einen Zeitraum nach 1701 vorgeschlagen wird. Aufgrund der variantenreicheren Ausführungen beziehen wir unsere Beobachtungen auf die Variante für Orléans.

Das narrative Moment in diesem Altarblatt wird weniger durch minutiöse Schilderung von Beiwerk erreicht, als durch dessen Konzentration auf die Dramatik der Situation. Wenn auch Jesus hell ausgeleuchtet und dessen Angst und Zweifeln durch ebenjenen Kunstgriff auf die erste Bedeutungsebene hervorgehoben wird, so ist doch der fast die ganze untere Bildhälfte ausgefüllt durch die „Verursacher“ der Pein: die eingeschlafenen Jünger, die ihrer Obsorge nicht nachgekommen sind. Jouvenet entscheidet sich für eine ambivalente Interpretation des Geschehens, indem er nicht allein Jesu Not beschreibt, sondern gleichermaßen „verständnisvoll“ das Los der Jünger in Augenschein nimmt, sie schlafen nicht den zufriedenen Schlaf der Gerechten, sondern sind quasi in einem Zustand der totalen Erschöpfung wiedergegeben, was insbesondere an der hintersten Figur ersichtlich wird, der, die Hand noch an die Stirn gepresst, mehr oder weniger zurückgesunken ist. Auch das Gesicht des vor ihm liegenden Begleiters ist durch starke Übermüdung gekennzeichnet. Auf der linken Bildhälfte im Vordergrund hingegen sitzt noch einer der drei aufrecht (noch oder schon wieder) und Jouvenet intensiviert die Spannung nicht zuletzt durch den Umstand, dass er dessen Antlitz in einem dämmrigen *obscur* belässt.

So gesehen entwickelt Jean Jouvenet eine ungewöhnliche Dramaturgie in der Bildregie. Die innerbildliche Lichtführung ist, für seine Gewohnheiten, ungewöhnlich differenziert in ihrem irrealen *clair-obscur*.¹⁵⁶ In erhöhter

¹⁵⁵ siehe Schnapper, 2010, S. 258 und vgl. S. 225

¹⁵⁶ Diese Fähigkeit findet bereits bei Dezaillier d'Argenville lobende Erwähnung: „Ainsi, sans avoir parfaitement possédé la couleur, ce grand artiste a donné beaucoup d'effet à ses tableaux, par l'intelligence du clair-obscur qu'il a su y répandre.“ Dezaillier d'Argenville, 1762, Bd. 4, S. 207/208

Stellung wird Christus durch einen licht durchdrungenen Engel in den Fokus gerückt.¹⁵⁷ Dass Jouvenet nicht an einer (im besten gegenreformatorischen Sinne) bloßen Einfühlung des Gläubigen in das Schicksal Jesu gelegen gewesen sein kann, wird durch die physische Präsenz der Jünger, die sich aus dem Dunkel herauslösen offenbar.

Für den Hauptaltar der Kapuzinerkirche an der Place Louis-le-Grand, Paris, entsteht 1697 *La descente de croix*. Eine Werkbetrachtung dieses für das Renommé Jouvenets folgenschwere Gemälde wurde im Kapitel der Stilentwicklung im europäischen Kontext der Kreuzabnahmen gegeben und so sollen in diesem Abschnitt nur die für unsere Fragestellung relevanten Aspekte untersucht werden. Aufgrund des stark untersichtig angelegten Bildkonzepts bleibt im unteren Bilddrittel eine erhebliche Fläche offen, die den Blick auf das ausgebreitete Laken, die Essigschüssel, Schwamm und Nägel freigibt.¹⁵⁸ Die Darstellung der Schüssel mit dem Essigwasser und dem Schwamm sind an sich keine Besonderheit innerhalb dieses Typus', auch die Materialität der Oberfläche ist, wenn auch gekonnt gearbeitet, so doch innerhalb des Darstellungskanons zu sehen. Einzig frappantes Merkmal ist durch die Nägel im linken Bildvordergrund (*Abb. 65*) gegeben, die bei Jouvenet in überraschender Größe und auffallend blutig abgebildet werden.¹⁵⁹ Dies fällt um so mehr ins Auge, als dass diese Dinge zwar auch feste Bestandteile der an anderer Stelle besprochenen Vergleichsgemälde von Rubens, Le Brun und La Hyre sind, sie jedoch in allen drei Fällen trotz exakter Wiedergabe den Status von (unverzichtbaren) Requisiten behalten. Jouvenet jedoch malt sie in monumentaler Größe im ausgeleuchteten Vordergrund, wohingegen er die für diesen Zeitpunkt der Passion noch weniger relevanten Elemente in das Dunkel des Hintergrunds verbannt. Sind die Mutter Gottes und die anderen Frauen in den übrigen Darstellungen stets

¹⁵⁷ Das unglücklich stereotype Aussehen der beiden Engel wird dabei nebensächlich, aufgrund ihrer Stellung werden sie zwar „mitgelesen“, haben jedoch in erster Linie dienende, den Blick leitende Funktion.

¹⁵⁸ In der Entfernung des Gläubigen zum Hochaltar war freilich zur Entstehungszeit ungleich weitläufiger angelegt und ist absolut nicht mit der heute ungünstigen Hängung zu vergleichen. Die Kreuzabnahme ist im Louvre heute in einem kleinen Raum positioniert, der im Prinzip keinen Abstand zum Gemälde erlaubt, da direkt dahinter eine Treppe hinabführt. Das ist insofern relevant, als dass dadurch natürlich ganz andere Bildbestandteil auf den heutigen Betrachter wirken, als sicherlich in der ursprünglichen Absicht des Künstlers gelegen hat.

¹⁵⁹ Nochmals: Sicherlich damals nicht in der gleichen Monumentalität erfahrbar, so doch auch auf die Entfernung überdeutlich geschildert.

prominenter(er) Zeugen des Abnahmeaktes, gesteht ihnen Jouvenet zwar die notwendige Anwesenheit zu, fokussiert dabei aber die narrativen Attribute des Heilands und erzählt die Geschichte aufgrund dessen unweigerlich aus dessen Perspektive, denn aus Sicht der trauernden Frauen. Es ist anzunehmen, dass dies ein nicht unmaßgeblicher Grund war, dass dieses Gemälde in Kopien noch mehr als hundert Jahre nach dem Tode Jouvenets vom Staat in viele französische Provinzstädte verschickt wurde. Die vom Künstler gewählte Perspektive bindet den Gläubigen allein durch seine unmittelbare Zeugenschaft in das Geschehen ein, wodurch sicherlich der gewünschte Effekt der konfessionellen Bindung durch Empathie gewährleistet werden konnte. Dabei spielt gewiss auch das deutliche Sichtbarmachen der Stigmata Christi eine Rolle, die groß und in frappierendem Realismus gestaltet werden.

Die hier erfahrene dezente Figurenregie kulminiert in Jouvenets Monumentalwerk

La Résurrection de Lazare von 1706 (Abb.39), in dem er durch Vertauschung der üblichen Leserichtung von links nach rechts einen Überraschungseffekt in der Wunderdarstellung hervorruft.

Genre

1699 malt Jouvenet dann eine *L'éducation de la Vierge* für die Église de Haramont, Aisne, die, wie Schnapper anmerkt, durch eine graphische Reproduktion von Drevet populäre Verbreitung fand und darüber hinaus durch eine schon große Anzahl an Kopien in Frankreichs Kirchen vertreten war. Es existiert eine zweite Version, die wie Schnapper vermutet, später entstanden sein muss und durchaus von ihm als Original in Betracht gezogen wird und heute in den Uffizien hängt.¹⁶⁰ Die Version für Haramont bezeichnet Schnapper als „*plus simple*“, wohingegen die zweite kleinere Variante (*Abb. 66*) die durch entscheidende Details verändert wurden:

„Cette petite toile présente des variantes (le siège de sainte Anne) et surtout des additions importantes, qui en font une véritable scène de genre, peinte avec beaucoup de soin.“¹⁶¹

So steht diese Arbeit in ihrer Intimität nahezu solitär im Schaffen Jouvenets. Wir sind gern bereit, die von Schnapper angenommene Originalität des Werkes zu teilen. Die mit Handarbeiten beschäftigten Mädchen im rechten Hintergrund wären eine logische Entwicklung der Narration bei Jouvenet und erweitern sein realistisches Feld um einen genrehaften Zug.¹⁶²

Schwieriger erscheinen die veränderten Physiognomien der hl. Anna, sowie Mariens. Wenn Jouvenet auch immer wieder unterschwellig für die ständige Wiederholung seiner Typen und kaum wechselnden Figureninventar kritisiert wurde, so stellt dies doch andererseits ein (vermeintlich) leicht erkennbares Kriterium seines Stils dar. So wirkt es also doch ein wenig befremdlich, dass die ehemals weichen, durch geschicktes Licht/Schattenspiel ausmodellierten Züge der hl. Anna in der Uffizienversion zu harten Linien verkommen (Nase, Mund- und Kinnpartie, stärkerer Schlagschatten) und auch die Lieblichkeit der Jungfrau ist vielleicht unnötig ins Gröbere geraten (größere Nase, veränderte Stirnpartie, Wangen und Kinn weniger fein modelliert). Eine Arbeit von fremder Hand (Kopie) läge jedenfalls im Bereich des Möglichen.

¹⁶⁰ Vgl. Schnapper, 2010, S.156/157

¹⁶¹ *ibid.*, S.157

¹⁶² Gouzi verweist zudem auf die seltene Verbreitung dieses Sujets im 17. Jahrhundert und geht von einem Auftrag mit präzisen Angaben bezüglich seiner ikonographischen Gestaltung aus.

Ähnlich genrehafte Züge weist auch, das bereits zuvor besprochene Werk, *Le Christ chassant les marchands du Temple* (Abb.37) auf. Überaus deutlich wird das handelstypische Gebaren auf allen Bildebenen geschildert, sei es durch den Mann, der zu den Füßen Christi das Münzen einsammelt, die Mutter, die mit ihrem Kind unter dem Arm und einer Alten im Schlepptau davonläuft oder die Szene links im Hintergrund, in der das händlerische Treiben noch in vollem Gange zu sein scheint.

Abschließend sei festgestellt, dass auffallenderweise alle vier Werke, die Jean Jouvenet 1706 für das Kirchenschiff von Saint-Martin-des-Champs gefertigt hatte, und die den Höhepunkt und gleichsam Abschluss seines religiösen Schaffens markieren, von zahlreichen realistisch gestalteten und narrativ schildernden Details durchdrungen sind.

Die von uns aufgezeigten zahlreichen realistischen Elemente seiner Werke können dennoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Realismus des Jean Jouvenet höchst partiell aufscheint. Wie Schnapper zuvor festgestellt hat, sind es vor allem Gegenstände, Beiwerk und Details, denen der Künstler erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt hat. Individualisierte Gesichtszüge, die nach der Natur entstanden sind, sind definitiv nicht in Jouvenets Gemälden zu finden.¹⁶³

¹⁶³ vgl. *ibid.*, S. 144 und siehe ab S. 80f. diese Arbeit.

ITALIEN ...

L'Académie de France à Rome: Reisepläne?

1666 wurde durch Louis XIV die *Académie de France à Rome* gegründet, begabte Studenten der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* hatten fortan die Möglichkeit, durch einen Wettbewerb um den *Prix de Rome* zu konkurrieren und ein, meist dreijähriges, Stipendiat zu erringen. Aus den procès-verbaux geht hervor, dass Jean Jouvenet im Jahr 1668 von der Akademie prämiert wird, mit dem Hinweis, zu dem Wettbewerb um das Romstipendium zugelassen worden zu sein.¹⁶⁴

Aus der chronologischen Auflistung der Tätigkeiten Jouvenets wird allerdings ersichtlich, dass Jouvenet zumindest für die Zeit zwischen 1669-1673 davon kaum Gebrauch gemacht haben konnte.¹⁶⁵ Während dieses Zeitraumes ist er für diverse Arbeiten im Schloss Saint-Germain und der Galerie in den Tuileries nachweisbar. 1671-1672 und „surtout 1673 et 1674“, so Schnapper, ist Jouvenet mit Dekorationsarbeiten in Versailles beschäftigt, er räumt an anderer Stelle jedoch die Vermutung ein, dass lediglich die großen Gemälde der Decke im Salon des Mars (das Dekorieren teilte er sich mit seinen Kollegen Houasse und Audran) aus dem Jahr 1673 stammen könnten¹⁶⁶ und schlägt eine Datierung bezüglich der Ausgestaltungen der Wölbungen auf einen späteren Zeitpunkt, 1678, vor.¹⁶⁷ 1673 malt Jouvenet den „may“ für die *corporation des Orfèvres* von Notre Dame. Ein Jahr darauf, am 25. Februar 1674, wird er auf die Akademie aufgenommen (agrée) und schließlich am 27. März 1675 als Vollmitglied zugelassen (reçu). Das obligate Aufnahmestück hatte Schnapper in einem ungefähren Entstehungszeitraum zwischen 1670-1674 angesiedelt.¹⁶⁸

In den Jahren zwischen seiner Arbeit am Maibild 1673 und 1676 sind nach den Untersuchungen Schnappers keine öffentlichen Tätigkeiten nachzuweisen, allerdings erschweren die privaten Ereignisse die

¹⁶⁴ Procès-verbaux, 1875-1892, Bd. I, S. 333

¹⁶⁵ Schnapper, 2010, S. 49

¹⁶⁶ *ibid.*, S. 194

¹⁶⁷ vgl. *ibid.*, S. 49 und 194ff.

¹⁶⁸ vgl. *ibid.*, S. 62/63 und Kapitel I der vorliegenden Arbeit („Esther devant Assuérus“).

Möglichkeit eines Italienaufenthalts. Er war bei der Beerdigung seines jüngeren Bruders Jacques im November 1674 zugegen¹⁶⁹, heiratete im Januar 1675, dann folgte im März die Zulassung an der Akademie und die Taufe seiner ersten Tochter im Oktober des gleichen Jahres.¹⁷⁰

Lässt sich also eine Italienreise für diesen Zeitraum gänzlich ausschließen? Die riesige Lücke, die das Schaffen Jouvenets zuerst in den Jahren seiner Ankunft in Paris bis 1669 aufweist und sich bis zu den ersten bekannten, von dekorativen Aufträgen, unabhängigen Arbeiten hält, wirft viele Fragen, hinsichtlich seiner künstlerischen Beschäftigung und Entwicklung, auf. So haben sich im Pariser Marinearchiv denn auch tatsächlich Dokumente erhalten, die einen Jouvenet verzeichnen, der sich nach Rom begeben hat:

„Envoyant à Rome le sieur Coypel, l'un de nos peintres ordinaires, avec les nommés Antoine Coypel, son fils, Charles Hérault, Louis-Henri Hérault, Simon Chupini, Farjat, Charles Poerson, Alexandre, Torteбат, Pierre Monnier, Voulant et Jouvenet, nous voulons et vous mandons que vous ayez à les laisser seurement et librement passer par chacun de vos pouvoirs, juridictions et détroits, ensemble leurs hardes et valeurs, sans les arrêter, ni exiger pour icelles aucun droit de péage, passage et autres de quelque nature qu'il puissent estre, et ne permettre qu'il leur soit fait ou donné aucun trouble ou empeschement mais faveur et assistance, si besoin est.“

Dies ist, in leicht gekürzter Form, der von Louis XIV und Colbert unterzeichnete Passierschein für Noël Coypel der zwischen 1673 und 1675 das Direktorat der *Académie de France à Rome* innehatte.¹⁷¹

Von welchem Jouvenet also könnte die Rede sein? Schnapper versucht, die verschiedenen Familienmitglieder der Familie Jouvenet, die eine typische Künstlerfamilie waren, aufzuschlüsseln, was allein schon durch die Tatsache, dass immer wieder die gleichen Taufnamen vergeben wurden, erschwert wird. Der Vater unseres Künstlers hieß Laurent und hatte mit seiner Frau fünfzehn Kinder, darunter unser Jean, der allerdings auch einen Bruder namens Jean-Baptiste, geboren 1662, hatte¹⁷². Darüber hinaus existierte offensichtlich ein Cousin unseres Künstlers, der ebenfalls auf den

¹⁶⁹ Schnapper bezieht diese Information aus den Aufzeichnungen Jals, vgl. Schnapper, 2010, S. 49

¹⁷⁰ *ibid.*, S. 49

¹⁷¹ Alaux, 1933, Bd. I, S.27f.

¹⁷² Dieser Umstand erscheint umso verwirrender, als dass auch unser Jean Jouvenet gleichzeitig unter dem Namen Jean-Baptiste geführt wird.

Namen Jean Jouvenet getauft war und als „*maître-peintre sculptur en 1687*“ verzeichnet ist.¹⁷³ Im Zuge des Versuchs, die Familienmitglieder zu erfassen und auseinander zu halten, erwähnt Antoine Schnapper auch zwei Brüder unseres Künstlers, beide Noël genannt. Der eine stirbt offenbar 1693, der andere 1698.¹⁷⁴ Bei diesem letztgenannten vermutet Schnapper, dass

„*C'est vraisemblablement celui qui est à Rome en 1675(...)*“¹⁷⁵

Lapauze erwähnt in seiner Publikation von 1924 ebenfalls den Namen „Jouvenet“, schlägt ebenfalls Noël als Romkandidaten vor:

„*Les artistes que l'Académie avait jugés dignes du séjour de Rome, comme titulaires de prix, en 1671 ou 1672, étaient: Noël Jouvenet, le jeune, quinzième enfant de Laurent Jouvenet et frère de Jean. Il avait obtenu le quatrième prix en 1671, sur un sujet indiqué en 1669: „Le Roi donnant la paix à l'Europe.“*“¹⁷⁶

Die *procès-verbaux* bestätigen die Preisvergabe am 28. März des Jahres 1671 mit der Aufzählung der Preise, dass „*le quatriesme à Jouvenet le puisné*“ verliehen wurde.¹⁷⁷

Thieme/Becker versuchten ihrerseits, die Künstlerfamilie Jouvenet aufzuschlüsseln und schlugen Jacques Jouvenet als Rompreisträger vor. Er soll 1649 geboren sein und 1674 verstorben.¹⁷⁸ In seinem Fall ist von einem 2. Preis für ein Werk mit dem Titel „Übergang über den Rhein“ die Rede. Aufgrund dessen, dass dieser Jacques allerdings 1674 von Jean Jouvenet in Paris zu Grabe getragen wurde, erscheint dieser Vorschlag sehr unwahrscheinlich.

Dennoch muss das Interesse Jean Jouvenets an der italienischen Kunst sehr groß gewesen sein.

Die Absicht, nach Italien zu reisen, wird in den Untersuchungen bei Schnapper konkret erwähnt und auch die etwaigen Gründe, weshalb eine

¹⁷³ Information durch Anatole de Montaiglon, siehe Schnapper, 2010, S. 56

¹⁷⁴ Diese Angabe sind bei Schnapper mit einem Fragezeichen versehen. Noël (letztgenannter) wird mit dem Zusatz „*peintre de l'électeur de Hanovre*“ versehen. Vgl. *ibid.*, S. 36

¹⁷⁵ *ibid.*, S.36

¹⁷⁶ Henri Lapauze, 1924, Bd. 1, S. 40

¹⁷⁷ *Procès-verbaux*, Bd.1, S. 358'

¹⁷⁸ Thieme/Becker schreiben in Paris, wir nehmen an, es handelt sich hierbei u einen Druckfehler, die Familie blieb offensichtlich in Rouen, die weiteren Kinder sind allesamt dort zur Welt gekommen. Siehe Thieme/Becker, 1998, Bd. 19, S. 203ff.

Reise in seiner Jugendzeit nicht möglich gewesen sein könnte, allerdings handelt es sich bei dem Reisevorhaben um einen viel späteren Zeitpunkt in Jouvenets Leben, Jahre nach dem Tod seiner Ehefrau:

„(...) il se disposait à partir avec ses filles en Italie peu après avoir achevé le décor de la chapelle de Versailles mais en fut empêché par une attaque de goutte. Si, dans sa jeunesse, il n'a pas concouru pour le séjour à Rome et n'est pas allé en Italie, c'est probablement parce qu'il est entré en 1669 dans l'équipe d'artistes que Le Brun faisait travailler dans les maisons royales.“¹⁷⁹

Seine Tätigkeit für die Ausschmückung der Kapelle von Schloss Versailles fand 1709 statt, zog sich eventuell ebenfalls durch das Jahr 1710, zumindest ist für dieses Jahr keine andere Aktivität dokumentiert. Allein die Absicht Jouvenets, in den Süden zu reisen, verrät jedoch ein offensichtliches Interesse an den italienischen Vorgängern bzw. Kollegen. Auch die immer wieder beschriebene Bewunderung für Poussin während seiner Jugendzeit und künstlerischen Anfänge in Paris legen ein natürliches Verlangen nach Kenntnis der maßgeblichen verschiedenen italienischen Einflussnehmer auf sein langjähriges Idol nahe.

¹⁷⁹ Schnapper, 2010, S.62. Überdies sei es bis ins 19. Jahrhundert eher selten vorgekommen, dass ein französischer Künstler keine Italienreise unternommen hatte, wie im Fall Le Sueur oder La Hyres.

Einflüsse: Carracci, Albani, Reni, Sammacchini

Wenn also die Vermutung eines Italienaufenthaltes nicht standhalten kann, so muss doch die Tatsache, dass nicht nur sein unmittelbares künstlerisches Umfeld, sondern auch die Sammlungsgewohnheiten des französischen Königs sehr italophil waren, nachhaltig auf unseren Künstler und seine Stilgenese eingewirkt haben.

Es wäre somit anzunehmen, dass Jean Jouvenet die italienische Kunst durch Kollegen und Mentoren quasi aus „zweiter Hand“ erfahren haben könnte.

Da wäre an einerseits dieser „mysteriöse“ Jouvenet, der sich im Gefolge Coypels nach Rom begeben haben soll und, als Familienmitglied, Eindrücke an den Verwandten weitergegeben haben könnte. Doch dies sind nur vage Vermutungen. Konkreter werden die Einflussnahmen schon eher durch Le Brun. Thieme/Becker etwa konstatiert, dass Jouvenet, obwohl nie selbst im Süden, die „deutlich zu spürenden Italianismen seiner Kunst“ durch Le Brun vermittelt bekommen hatte und zeichnen dafür die Kunst der Brüder Carracci verantwortlich – weshalb man ihm auch den Beinamen „Le Carrache de la France“ gegeben hatte.¹⁸⁰

Die klassisch ausgerichtete Bologneser Schule der Carracci scheint denn auch ganz und gar dem Geschmack der französischen Monarchie des 17. Jahrhunderts entsprochen zu haben, ein Umstand, der sich nicht nur anhand der erhaltenen Stiche, sondern auch in der königlichen Sammlung widerspiegelt. Der Einfluss der Carracci auf Jouvenet ist von der Forschung nahezu einhellig akzeptiert, doch bisher wenig spezifiziert worden, dies wird in den sich anschließenden Überlegungen unternommen.

Charles Le Brun hielt sich zwischen 1642 und 1646 in Rom bei Nicolas Poussin auf. Er studierte hier unter anderem nach den Carracci, Raffael und nicht zuletzt das Werk Guido Renis. Es bestünde somit die Möglichkeit, dass Jean Jouvenet auch direkt durch Le Brun mit dem Werk Renis in Berührung gebracht wurde. Die Kreuzigung Petri von Guido Reni war durch Stiche auch in Frankreich bekannt¹⁸¹ (*Abb. 67*), Ebert-Schifferer hat die Relation zu einer Studie Jouvenets über das Martyrium Petri aufgezeigt

¹⁸⁰ siehe Thieme/Becker, 1998, Bd. 19, S. 206

¹⁸¹ Die Stecher, die für die Verbreitung in Frankreich in Frage kommen, sind unter anderen Jean Audran und Benoit Thiboust. Vgl. Kat. 1988a, S. 50f.

(Abb. 68), die vermuten lässt, dass sich der Künstler auch mit anderen Werken des Italieners befasst haben könnte.¹⁸²

So werden von Birke eine Reihe von Fakten bezüglich der Verbreitung italienischer Kunst in Frankreich angeführt, wenn sie die Anhäufung französischer Stecher auflistet, die seit Beginn des 17. Jahrhunderts in Rom tätig waren und eine entscheidende Rolle für die französische Kunstentwicklung eingenommen haben. Es seien beispielsweise an der Verbreitung vom Werk Guido Renis im 17. Jahrhundert von insgesamt rund 60 Künstlern allein circa 25 französische beteiligt gewesen, im Gegensatz zu nur 15 italienischen¹⁸³. Von den in Paris vorhandenen Gemälden Reni seien allein zwei Drittel im Besitz von Künstlern der Akademie nachzuweisen.¹⁸⁴

Von Reni ausgehend, gelangen wir zu Denys Calvaert, einem aus Antwerpen stammenden Maler, der sich nach seinen Romstudien in Bologna niederließ und hier eine viel frequentierte Schule errichtete, die von Guido Reni, Domenichino und Francesco Albani besucht wurde.¹⁸⁵ Auf sie musste sein typisch flämisches Kolorit ebenso einwirken, wie seine in Rom entwickelte Kompositionsweise.¹⁸⁶ Mit der Gründung der Akademie der Carracci wanderten seine Schüler zu diesen ab. Guido Reni ging um 1600 nach Rom, wurde jedoch bis dahin von diesen Bologneser Künstlern geprägt. Diese gemischte Stilprägung wurde offenbar in Frankreich sehr geschätzt und nimmt auf die dort ansässigen Künstler ihren weiteren Einfluss, so auch auf Jean Jouvenet, dessen Kolorit weder in die typisch römische Farbgestaltung eines Poussin einzuordnen ist, doch genauso wenig der hellen, venezianisch geprägten *couleur* eines Rubens folgte.

Vergleicht man etwa Jouvenets verschiedene Varianten der *l'Annonciation* von 1685 (Abb.69) und 1687 (Abb.70), finden sich zahlreiche Übernahmen von den Arbeiten gleichen Themas seiner Bologneser Vorgänger.

Schon die Verkündigungsszene von Agostino Carracci (Abb.71), die zeitlich an frühester Stelle der zu vergleichenden Arbeiten steht, zeigt die

¹⁸² Kat. 1988b, S.

¹⁸³ siehe: Kat. 1988a, S. 13

¹⁸⁴ Bonfait, 2008, S.177

¹⁸⁵ siehe Twiehaus, 2002, S.33

¹⁸⁶ *ibid.*, S. 25ff.

stilprägende Kompositionsform auf, die nicht nur von Reni und Albani, sondern später auch durch Jouvenet zur Anwendung kommen sollte.

Agostino Carracci hat zwischen dem Engel und der Jungfrau einen kleinen Ausblick in eine ferne idyllische Landschaft geöffnet. Dieser wird nicht nur von Guido Reni (*Abb. 72*) und Albani (*Abb. 73*), sondern auch von Jouvenet in gleichem Umfang an gleicher Position übernommen, allerdings erst in seiner spätesten Version von 1687.

Die jeweiligen Gebärden divergieren jeweils, lassen allerdings bereits Tendenzen des sich steigenden Pathos erahnen. Zwar hat der Engel bei Carracci schon den aufwärts gerichteten Fingerzeig, doch wird er erst bei Reni im Wechsel vom linken auf den rechten Arm wirklich präsent. Jouvenet überhöht diesen Gestus in seinen Kompositionen von 1685 bis 1687 durch zunehmende Vertikalität gepaart mit einer intensivierten Unteransicht, um die daraus erfolgende Dynamisierung stärker zu betonen.

Dass der Zusammenhang aller vier Bilder nicht zufällig ist, zeigt ihre Entstehungsgeschichte und Rezeption sehr deutlich an.

So ist Malvasia der Meinung gewesen, Reni, der in einem Brief vom 19. August 1627 „una tavola che faccio per Francia“ erwähnte, hätte dieses Gemälde für die Königin von Frankreich, Maria de' Medici, gemalt. Wann genau das Bild nach Frankreich gelangte und die Königin noch vor ihrer Flucht erreichte, bleibt unklar. Es fand in jedem Fall seinen neuen Bestimmungsort in der Karmeliterkirche der rue St. Jacques.¹⁸⁷

Allein von diesem Werk sollen französische Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts elf Kopien angefertigt haben.¹⁸⁸ Unter anderen war Willem de Gheyn, der um 1650 in Paris tätig war, einer der Stecher dieses Werkes.¹⁸⁹

Auf diese Weise war das Werk jedem Künstler, so auch Jouvenet, frei zugänglich.

Mit der Beeinflussung durch Francesco Albani könnte es sich ganz ähnlich verhalten haben.

¹⁸⁷ siehe: Kat. 1988b, S. 443/444. Dort findet sich auch der Hinweis auf Peppers Datierung des Gemäldes auf 1631/32, obwohl bereits um 1627 von selbigem die Rede war. Vgl. Pepper, 1984, S. 267f.

¹⁸⁸ Pepper, 1984, S. 268

¹⁸⁹ Kat. 1988a, S. 101

Puglisi berichtet, dass sich im 17. Jahrhundert offenbar ein ausgesprochener Gefallen an den Werken Albanis entwickelte, so wurde er denn auch von drei einflussreichen französischen Kunsttheoretikern besprochen: Der Erste sei Du Fresnoy gewesen, der Albani 1653 in Bologna getroffen hatte und ihn in seine Veröffentlichung *De arte graphica* 1668 aufnahm, welches von Roger de Piles ins Französische übersetzt wurde. Albani habe das Manuskript sogar gelesen und Du Fresnoy mit Informationen über Annibale Carracci versorgt, woraufhin dieser einige Ansichten über Malerei von Albani übernommen habe.¹⁹⁰

Kurz danach gab André Félibien eine umfangreichere Kunst- und Künstlerbetrachtung heraus – die *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres, anciens et modernes*¹⁹¹, als Quelle für Faktenwissen habe er Malvasia benutzt, von dem er aber auch die negative Einstellung gegen Albanis große Altarwerke übernommen habe und sich stärker für dessen Staffelleibilder einnehmen ließ.¹⁹²

Der französische Geschmack (also Félibien) war allerdings für dessen allegorische Szenen und poetische Themen unempfänglich – er war eben an den Werken Poussins und Domenichinos geschult.

Der dritte Autor ist Roger de Piles¹⁹³, der in seinem *Abrégé de la vie des peintres* Albani und seinem Werk eine zweiseitige Betrachtung zueignet.¹⁹⁴

Demnach hatte Albani schon zu Lebzeiten französische Auftraggeber. Der Comte de Carrouges bestellte eine Landschaftsserie, von denen zwei über Le Nôtre in den Besitz Louis XIV gelangten. Aus Briefen Albanis geht hervor, dass auch ein Monsieur Charles Coffier, Baron d’Orvilliers, Gemälde bei ihm kaufte. Eine ganze Reihe wurde direkt aus dem Atelier über Händler nach Frankreich verkauft. Puglisi bezieht sich darüber hinaus auf Malvasia, der betonte, dass die Franzosen bereit waren, für ein kleines Kupferbild ebenso viel auszugeben wie für ein großformatiges Werk von Reni.¹⁹⁵

¹⁹⁰ Puglisi, 1999, S. 60

¹⁹¹ Félibien, Paris, 1685

¹⁹² Puglisi, 1999, S. 61

¹⁹³ de Piles, 1699, S. 332-335

¹⁹⁴ Puglisi, 1999, S. 62

¹⁹⁵ vgl. Schnapper, 1994, S. 30. Dies ist umso bedeutsamer, da die Verbreitung der Werke Renis in Frankreich ebenso groß war wie die Annibale Carraccis.

Doch der größte Käufer muss Louis XIV gewesen sein, denn die königliche Sammlung hatte gegen Ende des 17. Jahrhunderts die größte Gruppe an Kabinettbildern in ganz Europa. Allein von Albani wurden mindesten 18 zwischen 1665 und 1685 erworben.¹⁹⁶

Vom Kunsthändler Bauin wurde Albanis Verkündigung, 1685 gemeinsam mit seinem Pendant „Noli me tangere“ an König Louis XIV verkauft.¹⁹⁷

Wenige Monate später gelangte ebenfalls durch einen Händler (Moule) eine identische Version dieses Bildes, nur, statt auf Kupfer, auf Leinwand in die Hände den Besitz des Königs. Puglisi verweist diesbezüglich auf die inflationär gestiegenen Preise seiner Bilder. Das zeigt, wie sehr die Arbeiten von Albani am französischen Hof in Mode gekommen waren.¹⁹⁸

Auf die Verwandtschaft von Jouvenets *La présentation au temple* mit dem gleichnamigen Werk Simon Vouets haben wir bereits in Kapitel I hingewiesen. Dennoch lassen sich darüber hinaus einige weitere Gemeinsamkeiten aufzeigen, die auf Jouvenets Kenntnis der Malerei Bolognas hinweisen.

Es gibt eine Zeichnung im Cabinet des dessins du Musée du Louvre von Orazio Sammacchini (*Abb. 74*), über die es (und diverse Stiche danach), Zuschreibungsschwierigkeiten gegeben hat, und so wurde es lange Zeit für eine Originalinvention Agostino Carraccis gehalten. Das hielt jedoch nicht stand. Philippe Thomassin war als Stecher, indem er eng mit Agostino verbunden war, ebenfalls im Gespräch, zumal er auch einige Werke für ihn gestochen hat. In diesem Fall wird davon ausgegangen, dass Agostino, da sich eine sehr ähnliche Arbeit aus seiner Hand erhalten hat, sich dieser Vorlage, der Zeichnung Sammacchinis bediente.¹⁹⁹

¹⁹⁶ Puglisi, 1999, S. 63,: die Provenienzen von Ludwigs Bildern verraten, dass die Gemälde von Albani von distinguierten Sammlern wie Richelieu oder Mazarin in Frankreich eingeführt wurden, sowie einer Reihe aristokratischer Amateursammler, darunter befanden sich auch acht religiöse Werke.

Vgl. Schnapper, 1994, S. 31

¹⁹⁷ 1617-1620, heute Musée des Beaux Arts, Dijon

¹⁹⁸ *Ibid.*, S. 140 Des Weiteren existiert eine frühere Verkündigung von Albani, auf ca. 1600-1601 datiert, die von André Le Nôtre akquiriert wurde und dann 1693 an Louis XIV weitergegeben worden ist. Die Datierung wird gegen Ende seiner Bologneser Zeit angesetzt, da hier seine Abhängigkeit von Agostino noch kenntlich ist vgl. Puglisi, S.98

¹⁹⁹ Kat 1979, s.121f.

Im Cabinet des dessin ist ebenfalls eine Zeichnung zu diesem Thema von Jean Jouvenet aufbewahrt, die, wie wir in Kapitel I gesehen haben, keine konkrete Übernahme in eine Leinwandarbeit erfahren hat (*Abb.24*). Seine Gestaltung der Maria mit ihren ausgebreiteten Armen und auch die Gestaltung des entgegennehmenden Priesters sind einmalig und stehen der Zeichnung bezüglich ebendieser Figurengruppe Sammachinis verblüffend nahe. Selbst die Stellung der beiden Kinder, die bei Sammacchini vor den Altarstufen in Rückenansicht knien, wird von Jouvenet wiederholt, hier allerdings durch die Figur Josefs ersetzt.

Die Gemäldesammlung des französischen Königshauses

Gegenüber der Dominanz italienischer Werke auf die Ausbildung der Künstler steht die Tatsache, dass die Gemäldesammlung der Akademie sich ausschließlich aus zeitgenössischen, französischen Arbeiten ihrer Mitglieder speiste, wobei es sich wohl allen voran um deren ehemalige Aufnahmestücke handelte.

Auf diese Weise wurde das Bestreben nach einer von italienischen Künstlern unabhängigen, durch und durch französischen Kunst, in welcher die *grande manière* repräsentiert werden sollte, überaus deutlich. Dennoch fanden sich daneben einige interessante Ausnahmen von dieser Regelung, nämlich die Kopie eines Porträtkopfes von Rembrandt, sowie eine Anzahl an Stichen nach den Gemälden Albanis²⁰⁰.

Es wäre durchaus denkbar, dass Jean Jouvenet mit den Arbeiten Francesco Albanis vertraut gewesen ist, haben sich doch einige seiner Kollegen, mit denen er u. a. für das Trianon zusammenarbeitete, von dessen Stil inspirieren lassen. Dies betrifft in erster Linie Charles de La Fosse, so Puglisi, der während der späten 1650er bis in die frühen 1660er Jahre in Italien studierte und Albani in seiner Aufnahmearbeit 1673 für die Akademie hinsichtlich der Komposition und des Figurenstils als Quelle verwendete.²⁰¹ Puglisi erörtert des Weiteren das Studium der Bologneser Malerei durch Coypel,²⁰² der unter allen Arbeiten, die er in Bologna sah, lediglich ein Bild Albanis (Die Taufe aus San Giorgio) und einen Reni (Kreuzigung aus der Kapuzinerkirche) kopierte.²⁰³ Neben diesen beiden werden die Gebrüder Boullogne, Verdier und Cotellet, die ebenfalls mit Jouvenet für das Trianon tätig waren, als Albani-Rezipienten genannt und die neben weiteren Faktoren für eine derartige Einflussnahme möglich wären.

Mit dem offiziellen Umzug Louis XIV nach Versailles am 6. Mai 1682 erging, obwohl schon eine beträchtliche Anzahl an Gemälden im neuen

²⁰⁰ siehe Klingsöhr, 1986, S. 559. Klingsöhr betont darüber hinaus eine weitere bedeutende Ausnahme von dieser Handhabung: Der erste Raum des Pariser Salon war denn mit Kopien nach bedeutenden antiken Statuen versehen. Vgl. Schnapper, 1986, S. 197

²⁰¹ siehe Puglisi, 1999, S. 65

²⁰² ob es sich dabei um Noël oder seinen Sohn Antoine handelt ist aufgrund Malvasias simpler Bezeichnung eines „Monsieur Quoyel“ nicht eruierbar, vgl. *ibid.*, S. 65

²⁰³ Puglisi, 1999, S. 65

Schloss installiert worden waren, der Auftrag um die Überführung von fünfzehn weiteren Werken aus dem Louvre, darunter Werke von Veronese, Reni, aber auch solche von Poussin und Le Brun, die fortan die *appartements* schmücken sollten.²⁰⁴

Demgegenüber steht die Tatsache, dass in der Galerie des Ambassadeur, die, wie Schnapper betont, geradezu prädestiniert gewesen wäre, das nationale Kunstschaffen gegenüber ausländischen Diplomaten zu präsentieren, die einheimische Kunst schlichtweg nicht vorhanden war. Dies erscheint umso erstaunlicher, insofern, als dass die königlichen Maler ein ausgefeiltes Bildprogramm entwickelt hatten, das ihren Monarchen in unzähligen Gemälden glorifizierte. Weder ein Werk der zahlreich akquirierten Bilder Poussins, noch Le Bruns Alexanderserie fanden einen Platz in diesem exponierten Saal. Stattdessen hingen hier die Werke von Raffael, Giulio Romano, Leonardo, Tizian, Caravaggio und den Carracci, um nur eine Auswahl zu nennen.²⁰⁵ Schnapper erklärt diesen verwunderlichen Umstand aus der Scheidung zwischen der königlichen Förderung seiner Künstler und seiner ebenfalls traditionellen royalen Sammeltätigkeit, in der unterschiedliche Prinzipien geltend gemacht werden müssen.²⁰⁶

Somit wird transparent, dass die Reise nach Italien in Jouvenets Zeitalter einem Künstler keinesfalls mehr zwingend erscheinend musste, ob der Fülle an Möglichkeiten, italienische Malerei im eigenen Land studieren zu können.

²⁰⁴ siehe Schnapper, 1994, S. 326

²⁰⁵ vgl. Schnapper, 1986, S. 200

²⁰⁶ *ibid.*, S. 202

....ODER FLANDERN?

Die Verbreitung flämischer Malerei in Frankreich

Die künstlerische Stellung der französischen Maler unter Louis XIV hat nicht nur der Kunstwissenschaft Probleme bereitet. So revidierte beispielsweise Blunt nach der Ausstellung in Lille²⁰⁷ seine vormalige Kategorisierung in entweder italienisch oder niederländisch geschulte Malerei in Betonung der eigenständigen Stilistik abseits der römischen Hitze und Kühnheit oder der gesteigerten Vitalität eines Rubens.²⁰⁸ Dieser mit dem Macht- und Stausdenken des Hofes korrespondierende unbedingte Wille zur Heranbildung einer eigenen, nationalen Ausdrucksweise wäre demnach Blunts Erklärung für die eher kühle Entgegennahme von Berninis Reiterstandbild von Louis XIV und die relative Ignoranz, die man dem Medici-Zyklus entgegenbrachte.²⁰⁹

In den Jahren zwischen 1687 und 1689, sowie 1699 ist Jean Jouvenet für diverse dekorative Decken- und Staffeleimalereien für den Prince von Conti tätig.²¹⁰ Aus Schnappers Untersuchung zur Sammeltätigkeit in Frankreich geht hervor, dass die Familie Condé neben italienischen Gemälden von Albani, Reni, Tizian und Veronese eine auffallend reichhaltig ausgestattete Sammlung an niederländischen Werken ihr eigen nannte.²¹¹ Die Sammlung und das Interesse für flämische und holländische Künstler geht auf den Großvater der Gattin des Prinzen von Conti, Louis II de Bourbon zurück. Dieser hatte während seiner Aufenthalte in den Niederlanden zwischen 1653 und 1659 diverse Bildkäufe getätigt und zunehmend das Interesse der nachfolgenden Generation der Condés für nordische Kunst manifestiert. Es befanden sich, einem Inventar von 1709 zufolge, Werke von Van Dyck,

²⁰⁷ „Au temps du Roi Soleil. Les peintres de Louis XIV (1660-1715)“, Lille 1968

²⁰⁸ Blunt, 1968, S. 480

²⁰⁹ *ibid.*, S. 480

²¹⁰ Es handelte sich dabei um François Louis de Bourbon, genannt „le grand condé“. Siehe Schnapper, 2010, S. 50, 214, 400f. Die meisten der für ihn ausgeführten Arbeiten, darunter eine „Esther devant Assuérus“, „Le Sacrifice d’Iphigénie“ sowie Portraits des Prinzen und seiner Gattin haben sich nicht erhalten.

²¹¹ Siehe Schnapper, 1994, S. 363

Rubens, Mor, Téniers, Snyders, Mieris, Saftleven, Brueghel und einigen weiteren im Besitz der Familie.²¹² Wenn wir auch nicht einschätzen können, ob und inwieweit Jouvenet Zugang zu der Sammlung seines Auftraggebers hatte, ist doch die Präsenz der nördlichen Malerei, wie Schnapper gezeigt hat, ausgeprägter als angenommen, bedenkt man die gehobene allgemeine Wertschätzung der italienischen Meister aus allen großen Schulen.²¹³

Gleichzeitig jedoch sei betont, dass ein Interesse Louis XIV kaum an der niederländischen Malerei kaum festzustellen ist, lässt man wenige Ausnahmen wie Gemälde von Paul Bril oder Joos de Momper, also das Landschaftsfach, oder die bemerkenswerte Anzahl Schlachtendarstellungen, die Adam Frans van der Meulen für das Schloß von Marly anfertigte, außer Acht.²¹⁴

Sieht man von Rubens' Zyklus für Maria de' Medici ebenfalls als potentielle Einwirkung auf Jouvenet ab, müssen die Gelegenheiten der Einflussnahme durch die flämische Malerei abseits des französischen Königshofes gesucht werden.

Dem Einwirken der Kreuzabnahmedarstellung aus Lille von Peter Paul Rubens auf die Komposition Jouvenets ist bereits an anderer Stelle nachgegangen worden.²¹⁵ Die Stiche des Flamen scheinen jedoch, trotz dessen Anstrengungen in dieser Causa, keine weite Verbreitung in Frankreich erfahren zu haben und die Rezeption seiner Gemälde fiel eher mittelmäßig unter den Akademikern aus. Die acht Mitglieder der Akademie, die in Besitz einiger seiner Werke waren, waren durch ihre Herkunft ohnehin dem flämischen Stil verbunden.²¹⁶

Weitere maßgebliche Aufträge für Gemälde haben Rubens bekanntermaßen nach Arras, Valenciennes und Cambrai geführt, bezeichnenderweise sind alle diese vier Orte nah an der belgischen Grenze in Nordfrankreich

²¹² vgl. Schnapper, 1994, S. 363. Die Familie hatte neben Büsten eine besondere Vorliebe für Porzellanarbeiten, diese wurden neben skulpturalen Werken und Gemälden offenbar in einer eher dekorativen Anordnung präsentiert denn in einer strukturierten Sammlungsordnung, wie Schnapper bemerkt.

²¹³ Im Verhältnis jedoch unterliegt die niederländische Malerei der italienischen in den Sammlungen, die dem Königshaus nahe stehen. Dort finden sich vorrangig Gemälde der gleichen Vertreter, wie sie von Louis XIV geschätzt wurden. Vgl. Schnapper 1994, S. 347ff.

²¹⁴ Dabei handelt es sich um Werke, die aus der Sammlung Mazarins stammen und 1665 für Louis XIV akquiriert worden sind. Siehe Schnapper, 1994, S. 306 und Schnapper, 1967 a, Meulen.

²¹⁵ Siehe Thieme/Becker, 1998, S. 206.

²¹⁶ Bonfait nennt zwei von ihnen: Louis de Namur und Martin Desjardins., siehe Bonfait, 2008, S. 176

gelegen, wodurch deren Kunstaustausch gen Norden statt einer Hinwendung zum Süden erklärbar wird.

Die von Bonfait untersuchten Inventare ergeben eine ansteigende Präsenz flämischer und holländischer Malerei zwischen 1680 und 1700 von ca. 15% auf 31%. Wenn auch diese Statistik ab 1710 wieder im Rückgang begriffen ist, geht er davon aus, dass die Malerei des Nordens weiterhin gleich stark in den Sammlungen der Akademiekünstler und Maler des Königs vertreten blieb,²¹⁷ im Stil allerdings seien es Werke, die dem französischen Stil in etwa entsprächen, so Bonfait. Der Grossteil der niederländischen Malerei sei jedoch in den Inventaren von in Paris ansässigen, doch aus dem Norden stammenden, Künstlern aufzufinden gewesen, sieht man einmal von der Sammlung Antoine Coypels, die bereits besprochen wurde, ab.²¹⁸

Bei den Werken handelte es sich zudem in erster Linie um Genreszenen, die ihrerseits kaum von französischer Seite produziert wurden, bis auf Ausnahmeerscheinungen wie *La Tour* oder den Brüdern *Le Nain*.²¹⁹ Gerade diese spezielle Gattung jedoch könnte eine logische Erklärung für Jouvenets ausgeprägtes Interesse an detaillierter Gegenstandsschilderung bieten, wohingegen religiöse Sujets in ihm zugänglichen Sammlungen und Institutionen von italienischen klassischen Schulen prädominiert wurden. Auch die Verbreitung der flämischen Landschaftsmalerei hat mit Sicherheit ihre Spuren bei Jouvenet hinterlassen. Sie spielt in seinem Werk zwar eher eine untergeordnete Rolle, doch gerade die Arbeit an *La Pêche miraculeuse* weisen große Parallelen mit flämischen Seestücken auf. Dies wird bei Jouvenet gekennzeichnet durch die Gestaltung der Segelschiffe, sowie im Kolorit und der Textur des Himmels und des Meeres, in der die flämische Landschaft etwa eines Crayer, wie bereits an anderer Stelle dieser Arbeit gezeigt wurde, dem normannischen Vorbild, das Jouvenet vor Ort studierte, weitaus näher kommt, als es für italienische Vorbilder möglich ist. Da

²¹⁷Bonfait führt diesbezüglich die Nachlässe zweier Künstler auf, Jean Lemoyne, der einen ausgesprochen individuellen Sammlungsstil verfolgte und neben klassischen italienischen Werken von Raffael oder Annibale Carracci, französische Meister ebenso wie flämische Landschaften, darunter eine von Rubens, sein eigen nannte. Auch im Inventar von René-Antoine Houasse, mit dem Jouvenet des Öfteren für die königlichen Paläste zusammenarbeitete, finden sich neben einer beträchtlicher Anzahl eigener Werke achtzehn Gemälde, die auf das akademische Studium verweisen, darunter Carraccis, Domenichino, und Reni. Dennoch fanden sich darunter auch zwei Werke von van Dyck. Bonfait, 2008, S. 174

²¹⁸*ibid.*, S. 175

²¹⁹Bonfait präsentiert dazu die Zahlen: 20% der flämischen Gemälde waren Genreszenen, hingegen machen diese auf französischer Seite lediglich 5% aus. Vgl. Bonfait, 2008, S. 176

Jouvenets im Vordergrund eine arbeitsame Szene schildert, verwundert es auch nicht, dass die Figuren robuster gestaltet werden, als es, an der italienischen Klassik geschult, die französische Malerei seiner Zeit favorisiert.

Philippe de Champaigne

Ein weitaus fruchtbarer Vergleich ließe sich zwischen Jouvenet und der Arbeitsmethodik Philippe de Champaignes ziehen, der ab 1621 in Paris für Maria de' Medici, Richelieu und unter der Aufsicht Charles Le Bruns tätig war.

Die Ausbildung Philippe de Champaignes lässt sich kaum rekonstruieren, von seinen frühen Meistern ist teilweise kein einziges Bild mehr bekannt, nimmt man etwa Jean Bouillon. Ähnlich schwierig erweist sich die Suche nach seinen Vorbildern. Pericolo schlägt unter anderen die ältere flämische Generation eines Bernhard van Orley vor, geht gar bis auf Arbeiten eines Rogier van der Weyden zurück. Gleichzeitig geht er auch von profunden Kenntnissen seines Landsmannes Rubens aus, wie er anhand der Übernahme einiger kompositorischer Ideen aufweist, wenngleich sich gegen ein Aneignen der spezifischen Rubensschen Manier (im Gegensatz zu vielen Landesgenossen) verwehrte.²²⁰ Der Fokus auf die Entwicklung einer künstlereigenen Originalität erklärt auch Champaignes Ablehnung einer weiterführenden Ausbildung in der Rubenswerkstatt.²²¹ Champaignes künstlerische Unabhängigkeit, die sich aus minimalen Anleihen unterschiedlichster Richtungen, v.a. flämischer Malerei ergab (Pericolo nennt sie „*proche de l'éclectisme*“), machen eine Einordnung zu einer bestimmten Schule oder einem spezifischen künstlerischen Kreis unnötig.²²² Dieses Phänomen teilt er mit Jean Jouvenet, obgleich die künstlerische Orientierung einen weitaus größeren Radius zieht als bei dem Flamen und somit ungleich eklektischer zutage tritt.

Also seien an dieser Stelle einige Parallelen aufgezeigt, die Aspekte Kolorit, Atmosphäre, Komposition und deren Variation betreffend.

L'Annonciation (Abb.75, 76, 77), *Le Christ chez Simon le Pharisien* (Abb. 78), *La résurrection de Lazare* (Abb.79) sowie *Le Christ au jardin des oliviers* (Abb. 80) stehen den gleichnamigen Arbeiten Jouvenets näher, als der erste Anschein vermuten lässt und dies weniger im Sinne von

²²⁰ Pericolo, 2002, S. 12/13

²²¹ *ibid.*, S. 13

²²² *ibid.*, S.14

Übernahmen ganzer Konzepte als vielmehr in einer nachvollziehbaren Durchdringung Jouvenets und Adaption in ein eigenes Vorhaben.

So sucht Jouvenet gleich dem Flamen in seinen verschiedenen Varianten der Verkündigung nach schlüssigen Interpretationen im Verhältnis Maria – Gabriel. Während Champaignes Beschäftigung im Laufe der Jahre in ein zunehmend „gleichberechtigtes“ Verhältnis auf quasi Augenhöhe mündete, dabei jedoch verschiedene Zwischenlösungen erarbeitete (Maria abwehrend-überrascht, Maria demütig, Maria Aug’ in Aug’ mit dem Engel und gefasst), bleibt Jouvenet den traditionelleren ersten beiden Lösungen treu.

Allen Versionen beider Künstler gemeinsam ist allerdings die unveränderte Behandlung des nüchternen Umraums mit einer liebevollen Detailschilderung der spärlichen Habseligkeiten der heiligen Jungfrau.

Augenscheinlicher noch werden die Entsprechungen, betrachtet man die Erzählung von Christus im Hause Simons beider Künstler. Auffällig ist die Farbigkeit des Christusgewands und die Draperie des blauen Überwurfs, die bei Jouvenet offenbar großen Anklang fanden und fortan in nahezu allen seinen Arbeiten auf jene Weise wiedergegeben werden. Die Konstellation Christus – Maria Magdalena finden wir bei Jouvenet nicht nur ebenso angeordnet, sondern auch äquivalent agitiert, so dass eine Beschäftigung Jouvenets mit der Arbeit Champaignes noch näher liegt, als das Beispiel Le Brun zu überzeugen vermag. Darüber hinaus sind bei beiden Malern die Prunkgegenstände und Möbel auffällig dominant ins Bildgeschehen gerückt und bestechen durch eine überaus feine malerische Beobachtung.

Das Beispiel der Lazaruserweckung wurde weniger ausgewählt, um direkte Zitate darzulegen, als um eine innerliche Übereinstimmung atmosphärischer Gestaltungsweise aufzuzeigen. Die Höhle, von der Lazarus umgeben ist, wird von Jouvenet in ganz anderer Manier gelöst als bei Champaigne, der starke Einbezug der Natur wiederum, sowie die expressive Gestik der Figuren und die Klarheit der Figurengestaltung werden hier als einende Faktoren postuliert.

Le Christ au jardin des oliviers ist ein weiteres frappantes Beispiel, das diverse Parallelen zu Champaigne aufweist.

Pericolo hat zu dessen Werk die vielseitigen kompositorischen und stilistischen Vorbilder bezeichnet, die in summa zu einem sehr persönlichen Stil geführt haben:

*„(...) le Christ au jardin des oliviers n'est pas, à proprement parler, l'oeuvre d'un Flamand, d'un Italien ou d'un Français. C'est plutôt l'invention d'un maître capable de dialoguer avec diverses traditions picturales, pour en faire jaillir un style classiquement moderne, et surtout très personnel.“*²²³

Vergleicht man das Bild von Champaigne mit dem Werk Jouvenets (Abb. 64), kommt man kaum umhin, Jouvenets Kenntnis der Bildlösung des Älteren zu vermuten. In beiden Fällen ist der Bildausschnitt nahsichtig-monumental gewählt. Man vergleiche den aufgehenden Vollmond, bei Champaigne links, bei Jouvenet rechts im Bild, der in beiden Werken sein Licht nicht nur auf Christus, sondern auch die schlafenden Jünger wirft. Die Atmosphäre, die Champaigne geschaffen hat, scheint für Jouvenet von besonderem Belang gewesen zu sein. Schließlich findet er jedoch, trotz (oder gerade wegen) einiger Anleihen zu einer eigenständigen Interpretation.

Wenn auch kein spezifischer flämischer Künstler für Jouvenets Wirken herausgefiltert werden kann, so lässt sich dennoch eine eher flämische ausgerichtet künstlerische Gesinnung im Bereich der Gegenstandsgestaltung nicht verhehlen. Diesem Aspekt wurde bereits in einem vorangegangenen Kapitel nachgegangen. Dabei ist auch zutage getreten, dass sich eben jene Gestaltung im Laufe der Jahre zunehmend gesteigert und verfeinert hat, wohingegen die Figurenbehandlung nicht nur weitgehend gleich blieb, sondern sogar mehrfach von Jouvenet in einmal erprobter Weise wieder aufgegriffen oder geringfügig variiert wurde.

Dabei stellt sich unweigerlich die Frage, in welchem Ausmaß der Meister selbst dafür verantwortlich zeichnete. Die erhöhte Nachfrage nach Kopien und Repliken seiner Kirchenwerke lässt auf einen gut organisierten

²²³ Pericolo, 2002, S. 21

Werkstattbetrieb schließen. Wie allerdings die Arbeitsaufteilung eingerichtet war, ist nicht dokumentiert worden. Hat Jouvenet ähnlich wie Rubens Spezialisten für tierisches und pflanzliches Beiwerk herangezogen und die Figuren (die Repliken betreffend) teilweise selbst ausgeführt? Sind alle „Prototypen aus eigener Hand und die Repliken ohne sein Zutun? Hat er gar die Figuren rezeptartig von Mitarbeitern ausführen lassen und selbst die auffallenden Accessoires geschaffen? Wir wissen es nicht, erkennen jedoch zwei Richtungen in seinem Werk: die arbeitssparende Wiederaufnahme gleicher Figuren, die Lust an neu interpretierten biblischen Situationen und der gesteigerte Fokus auf realistische flämisch geschulte narrative Details.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Das Zeitalter, in dem Jean Jouvenet tätig war, ist, wie sich gezeigt hat, gekennzeichnet, durch mannigfaltige Möglichkeiten der Bildrezeption. Zwar favorisierte die Akademie unter der Leitung Charles Le Bruns eindeutig ein klassisches, italienisches Ideal der römischen und bolognesischen Prägung, doch eröffneten sich den wirkenden Künstlern sukzessive weitere Möglichkeiten der Stilbildung. Die frühen Vorbilder Jouvenets, Charles Le Brun und Nicolas Poussin vertraten vor allem den klassischen römischen Stil, am Hof des Königs fand er zahlreiche Vorbilder der Bologneser Malerei, darunter vor allem Francesco Albani und Guido Reni. Seine zeitweiligen Kollegen Charles de La Fosse und René-Antoine Houasse wendeten sich mehr und mehr einem venezianisch-flämisch inspirierten Vorbild zu, bilden in ihrer Zeit aber auch eine Ausnahme.

Die Formbildung Jean Jouvenets zeigt alle dieser Facetten und auch keine. Anders als Houasse und La Fosse, die ein ganz anderes künstlerisches Feld besetzten, war er zuallererst in gesteigertem Ausmaß innerhalb der religiösen Malerei tätig, profane, mythologische Sujets nehmen einen weitaus geringeren Stellenwert in seinem Schaffen ein. Dementsprechend ist seine Malerei von einer konservativeren, sich langsamer entwickelnden Stilistik gekennzeichnet, zeigt jedoch ihre Eigenheit vor allem im späten Schaffen der monumentalen Bildwerke.

Wie Schnapper bereits herausgearbeitet hatte und seitens der Kunstwissenschaft bestätigt wurde, war das Frühwerk Jouvenets insbesondere durch Poussin und Le Brun gekennzeichnet, von denen er sich allerdings zunehmend löste und Merkmale unterschiedlicher europäischer Künstlerkreise in sein eigenes Werk aufnahm. In der Bearbeitung religiöser, stiller und nicht zuletzt tradierter Themen finden sich besonders bolognesische, genannte Künstler. Die Ausführung attributiver Gegenständlichkeiten ist mit zunehmenden Schaffen von flämischen Künstlern, die nicht unbedingt allein rubenistisch sein müssen, geprägt. Sein Kolorit macht eine späte, beinahe ruckartige Wandlung ins helle, farbige durch und kennzeichnet gleichzeitig Jouvenets Hinwendung zur Schilderung realistischer Elemente. Wenn auch sein Arbeitsstil, wie häufig

bemerkt bzw. bemängelt wurde, von häufigem Kopieren und Wiederholen gleicher Figuren und Strukturen durchzogen ist, so bot ihm diese effizient Arbeitsmethode gleichzeitig die Möglichkeit, große *tableaux* mit affekt- und figurenreicher Handlung zu schildern.

Dem Heroischen seines Mentor Le Brun konnte Jouvenet allein aus der Beauftragung seiner Sujets, die kaum historische Szenen behandelten, nicht folgen. In seinen religiösen Werken schuf er jedoch eine ganz eigene, dramatisch-narrative Bildsprache.

Die Schwierigkeit, die seit der Bearbeitung des Werks Jouvenets für die Kunsthistorik bestand, ihn einer spezifischen Schule oder in einer chronologischen Entwicklung zu verankern, erklärt sich gerade an Beispielen wie Champaigne, bei dem sich ebenfalls „gemischte“ Züge offenbaren und in eine eigenständige Manier kulminierten.

Schnappers These des originären Künstlers, der, zumindest im Bereich seines religiösen Schaffens, multiple Verweise auf sowohl italienische als auch flämische Vorgänger und Zeitgenossen zulässt, daneben jedoch dezidiert unabhängige Pfade beschritt, sieht diese Arbeit abschließend als bestätigt.

BIBLIOGRAPHIE

Alaux 1933

Jean-Paul Alaux, Académie de France à Rome: ses directeurs, ses pensionnaires, Edition Duchartre, Paris 1933, Bd. 1

Bettag 1998

Alexandra Bettag, Die Kunstpolitik Colberts unter besonderer Berücksichtigung der Académie royale de peinture et de sculpture, Weimar 1998 (Diss.)

Blunt 1953

Anthony Blunt, Art and architecture in France 1500-1700, Penguin, London 1953 (1. Aufl.)

Blunt 1968

Anthony Blunt, Au temps du Roi Soleil. Les Peintres de Louis XIV (1660-1715), The Burlington Magazine, Vol. 110, No. 787 (Okt. 1968), S. 578

Blunt, 1977

Anthony Blunt, Reviewed work: Jean Jouvenet et la peinture d'histoire à Paris by Antoine Schnapper The Burlington Magazine, Vol. 119, No. 890 (May, 1977), S.357

<http://www.jstor.org/stable/878782> (11.01.2010)

Bonfait 2008

Olivier Bonfait, La présence des peintres nordiques dans les inventaires d'artistes en France sous Louis XIV, In: Les Échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814, Actes du colloque international, Lille 2008, S. 173-180

Chastel 1995

André Chastel, L'art français 3(Ancien régime 1620-1775), Flammarion, Paris 1995

Conisbee 1981

Philip Conisbee, *Painting in Eighteenth-Century France*, Phaidon, Oxford 1981

Duro 1997

Paul Duro, *The Academy and the limits of painting in Seventeenth-Century France*, Cambridge University Press 1997

Delapierre 2004

Emmanuelle Delapierre, L'Académie royale et la „querelle du coloris“, in: Rubens contre Poussin, La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVIIe siècle (Ausst.Kat., Musée des beaux-arts d'Arras, Musée départemental d'art ancien et contemporain à Épinal) Arras 2004, S. 73-79

Dézaillier d'Argenville

Antoine Joseph Dézaillier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Bd. 4, Paris 1762, S. 203-218

Félibien 1706

André Félibien, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Amsterdam 1706

Gaethgens 2006

Thomas W. Gaethgens, La doctrine académique. Histoire d'une fiction, in: Jaqueline Lichtenstein/Christian Michel, *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture/ éd. Critique intégrale sous la dir. De Jacqueline Lichtenstein (Éd. établie avec la collaboration du Centre Allemand d'Histoire de l'art Paris)*, Paris 2006, S. 13-23

Gaethgens 1975

Thomas W. Gaethgens, Reviewed work: Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris by Antoine Schnapper, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 38 Bd., H. ¾ (1975), pp. 315-320, Deutscher Kunstverlag GmbH München Berlin, <http://www.jstor.org/stable/1481896> (11.01.2010)

Gandelman 1986

Claude Gandelman, Der Gestus des Zeigers, in: Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik (hrsg. Wolfgang Kemp), Berlin 1992

Gareau 1992

Michel Gareau, Charles Le Brun. First Painter to King Louis XIV. New York 1992

Germer 1997

Stefan Germer, Kunst-Macht-Diskurs, Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV, München, 1997

Gombrich 1967

Ernst H. Gombrich, Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Phaidon, Köln 1967

Held 2001

Jutta Held, Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat, Reimer, Berlin 2001

Hubala 1971

Erich Hubala, Rubens und Michelangelo. Eine Bemerkung zum Christus der Antwerpener Kreuzabnahme von 1611-1612, aus: „Nordelbingen“ Bd. 40, 1971

Kirchner 1991

Thomas Kirchner, L'expression des passions: Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. Und 18. Jahrhunderts, Mainz 1991

Klingsöhr 1986

Cathrin Klingsöhr, Die Kunstsammlung der „Académie Royale de Peinture et de Sculpture“ in Paris, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 49 Bd., H. 4, 1986, S. 556-578

Lapauze 1924

Henry Lapauze, Histoire de l'Académie de France à Rome, Paris 1924, Bd.1
(1666-1801)

Le Brun 1994

Charles Le Brun: L'Expression des passion & autres conférences.
Correspondance. Présentation par Julien Philippe. Édition Dédale. Maisonneuve et
Larose 1994

Lichtenstein/Michel 2006

Jaqueline Lichtenstein/Christian Michel, Conférences de l'Académie royale de
Peinture et de Sculpture/ éd. Critique intégrale sous la dir. De Jacqueline
Lichtenstein (Éd. établie avec la collaboration du Centre Allemand d'Histoire de
l'art Paris), Paris 2006

Mérot 1995

Alain Mérot: *French Painting in the Seventeenth Century*. Yale University Press,
New Haven and London 1995

Montagu 1968

Jennifer Montagu, The Painted Enigma and French Seventeenth-Century Art,
Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 31, 1968, S. 307-335

Montagu 1994

Jennifer Montagu, The expression of the passions: The origin and influence of
Charles Le Brun's *Conférence sur l'Expression générale et particulière*, Yale
University press, New Haven/London 1994

Pepper 1984

Stephen D. Pepper, Guido Reni, A complete catalogue of his works with an introductory text, Oxford, 1984

Posner 1976

Donald Posner, Reviewed work: Jean Jouvenet et la peinture à Paris by Antoine Schnapper, The Art Bulletin, Vol. 58, No. 3 (Sep., 1976), pp. 454-456, College Art Association

<http://www.jstor.org/stable/3049546> (11.01.2010)

Pericolo 2002

Lorenzo Pericolo, Philippe de Champaigne, Tournai, Brüssel 2002

Puglisi 1999

Catherine R. Puglisi, Albani and French Taste, In: Francesco Albani, Yale Univ. Press, New Haven/London 1999, S. 61-67

Puttfarken 1994

Thoams Puttfarken, Compositions, perspective and presence: Observations on early academic theory in France, in: Sight and Insight, Essays on art and culture in honour of E.H. Gombrich at 85, Phaidon, London 1994, S. 287 – 304

Procès-Verbaux

Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792, (ed. Anatole de Montaiglon), 11 Bde., Paris 1875-1892

Rehm 2002

Ulrich Rehm, Stumme Sprache der Bilder, Deutscher Kunstverlag München Berlin 2002

Ringbom 1989

Sixten Ringbom, The Problem of Indirect Narration in the Academic Theory of Painting, Journal of the Warburg and Courtauld Instituts, Vol. 52 (1989), pp. 34-51

<http://www.jstor.org/stable/751537> (30.11.2010)

Rosenberg 1966

Pierre Rosenberg, Jouvenet at Rouen, The Burlington Magazine, Vol. 108, No. 761 (Aug.. 1966), pp. 443-444

<http://www.jstor.org/stable/875069> (11.01.2010)

Rosenberg 2009

La peinture française, sous la direction de Pierre Rosenberg, Paris 2009 (3. Aufl.)

Schnapper 1967

Antoine Schnapper, „Les Compositions“ of Jean Jouvenet, Master Drawings, Vol. 5, No. 2 (Summer 1967), pp. 135-143 + 199-208

<http://www.jstor.org/stable/1552871> (11.01.2010)

Schnapper 1986

Antoine Schnapper, The King of France as Collector in the Seventeenth Century, Journal of Interdisciplinary History, Vol. 17, No. 1, (Sommer, 1986), S. 185-202 ,

<http://www.jstor.org/stable/204130> (29.12.2010)

Schnapper 1994

Antoine Schnapper, Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle, II-Oeuvre d'art, Paris 1994

Schnapper 2010

Antoine Schnapper, Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris 1974, Nouvelle édition complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris 2010

Shoolman Slatkin 1975

Regina Shoolman Slatkin, A Note on a Boucher Drawing, in: Master Drawings, Vol. 13, No. 3, 1975, S. 258-260 und 322

Tapié 2004

Alain Tapié, Baroque vision jésuite du Tintoret à Rubens (Ausst.Kat.) Caen 2004

Testelin 1853

Henri Testelin, Mémoire pour servir à l'histoire de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 2 Bde., (hrsg.: Anatole de Montaiglon), Genf, Neuauflage 1974

Teyssèdre 1957

Bernard Teyssèdre, Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV, Paris 1957

Thuillier 1967

Jacques Thuillier, Le Brun et Rubens, in: Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, XIV, 1967, S. 247-267

Thuillier 1988

Jacques Thuillier, Nicolas Poussin, Paris 1988

Twiehaus 2002

Simone Twiehaus, Dionisio Calvaert; Die Altarwerke, Berlin 2002

Wakefield 1984

David Wakefield, French Eighteenth-Century Painting, Fraser, London 1984

Weise/Otto 1938

Georg Weise/Gertrud Otto, Die religiösen Ausdrucksgebärden des Barock und ihre Vorbereitung durch die italienische Kunst der Renaissance, Stuttgart, 1938

Wright 1985

Christopher Wright, The french painters of the Seventeenth Century, Orbis, London 1985

Thieme/Becker

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: von der Antike bis zur Gegenwart, (begr.) Ulrich Thieme/Felix Becker, (hrsg.) Ulrich Thieme, 1998, Bd. 19

Kat 1963

Jeanine Fricker (Hrsg.), Charles Le Brun: 1619-1690, peintre et dessinateur, Versailles 1963

Kat 1977

Le siècle de Rubens dans les collections publiques françaises

Kat. 1979

Prints and related drawings in the Carracci Family. A Catalogue raisonné, (Hrsg.; Diane DeGrazia Bohlin)National Gallery of Art, Washington 1979

Kat. Ausst. 1988a

Guido Reni und der Reproduktionsstich, Ausst.Kat. Albertina, (hrsg. Birke und Oberhuber), Wien 1988

Kat. Ausst. 1988b

Guido Reni und Europa: Ruhm und Nachruhm. Kat. Ausst. Schirn-Kunsthalle Frankfurt, 2. Dez. – 26.Feb. 1989, (Hrsg.): Sybille Ebert-Schifferer, Frankfurt 1988

Kat. 1989

Laurent de La Hyre (1606-1656), L’homme et l’oeuvre, Kat. Ausst. Grenoble, (Hrsg.): P. Rosenberg/J. Thuillier, Genève et Musée de Grenoble 1989, S. 187

Kat. 1994

Louis-Antoine Prat/Pierre Rosenberg, Nicolas Poussin (1594-1665), Kat. Ausst.
Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1994

Kat. 2004a

Rubens et l'Art de la gravure, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
Antwerpen und Musée national des Beaux-Arts du Québec, Québec 2004

Kat. 2004b

Rubens, Kat. Ausst. Lille, (Hrsg.): Arnaud Brejon de Lavergnée, Palais des
Beaux-Arts, 6 mars-14 juin 2004, Paris 2004

Abbildungsnachweis

Abb. 1 :

Antoine Schnapper, Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris 1974, Nouvelle édition complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris 2010, S. 62

Abb. 2:

Louis-Antoine Prat/Pierre Rosenberg, Nicolas Poussin (1594-1665), Kat. Ausst. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1994, S.483

Abb. 3:

La peinture française, sous la direction de Pierre Rosenberg, Paris 2009 (3. Aufl.), S. 337

Abb. 4:

Antoine Schnapper, Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris 1974, Nouvelle édition complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris 2010, S. 68/69

Abb. 5:

http://www.hermitagemuseum.org/fcgi-bin/db2www/descrPage.mac/descrPage?selLang=English&indexClass=PICTURE_EN&PID=JRG-24415&numView=1&ID_NUM=2&thumbFile=%2Ftmplobs%2FMWU2WJRKXU5RL2%24L6.jpg&embViewVer=noEmb&thumbId=6&numResults=4&author=UNKNOWN&comeFrom=quick&check=&tmCond=mignard&searchIndex=TAGFILEN

Abb. 6:

Antoine Schnapper, Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris 1974, Nouvelle édition complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris 2010, S.67

Abb. 7:

Antoine Schnapper, Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris 1974, Nouvelle édition complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris 2010, S. 175

Abb. 8:

Laurent de La Hyre (1606-1656), L'homme et l'oeuvre, Kat. Ausst. Grenoble, (Hrsg.): P. Rosenberg/J. Thuillier, Genève et Musée de Grenoble 1989, S. 187

Abb. 9:

Antoine Schnapper, Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris 1974, Nouvelle édition complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris 2010, S. 65

Abb. 10:

Antoine Schnapper, Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris 1974, Nouvelle édition complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris 2010, S. 319

Abb. 11:

Antoine Schnapper, Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris 1974, Nouvelle édition complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris 2010, S. 371

Abb. 12:

Antoine Schnapper, Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris 1974, Nouvelle édition complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris 2010, S. 64

Abb. 13:

Antoine Schnapper, Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris 1974, Nouvelle édition complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris 2010, S. 165

Abb. 14:

Antoine Schnapper, Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris 1974, Nouvelle édition complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris 2010, S. 164

Abb. 15:

Alain Mérot, Eustache Le Sueur (1616-1655), Paris 1987, Pl. XIX

Abb. 16:

<http://www.artvalue.com/auctionresult--french-school-18-france-allegorie-de-la-paix-1440013.htm>

Abb. 17:

<http://notesdemusees.blogspot.com/2009/06/meaux.html>

Abb. 18:

Antoine Schnapper, Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris 1974, Nouvelle édition complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris 2010, S. 260

Abb. 19:

http://www.muzeocollection.com/fr/reproduction-tableau.html?oeuv_id=420915&decouv_mocl_id=1506

Abb. 20:

Antoine Schnapper, Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris 1974, Nouvelle édition complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris 2010, S. 100

Abb. 21:

Private Aufnahme der Verfasserin

Abb. 22:

Antoine Schnapper, Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris 1974, Nouvelle édition complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris 2010, S. 113

Abb. 23:

Antoine Schnapper, Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris 1974, Nouvelle édition complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris 2010, S. 101

Abb. 24:

Antoine Schnapper, Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris 1974, Nouvelle édition complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris 2010, S. 345

Abb. 25:

Antoine Schnapper, Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris 1974, Nouvelle édition complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris 2010, S. 54

Abb. 26:

La peinture française, sous la direction de Pierre Rosenberg, Paris 2009 (3. Aufl.), S. 258

Abb. 27:

Antoine Schnapper, Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris 1974, Nouvelle édition complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris 2010, S. 4

Abb. 28:

Rubens, Kat. Ausst. Lille, (Hrsg.): Arnaud Brejon de Lavergnée, Palais des Beaux-Arts, 6 mars-14 juin 2004, Paris 2004, S. 66

Abb. 29:

Rubens, Kat. Ausst. Lille, (Hrsg.): Arnaud Brejon de Lavergnée, Palais des Beaux-Arts, 6 mars-14 juin 2004, Paris 2004, S. 232

Abb. 30:

Michel Gareau, Charles Le Brun. First Painter to King Louis XIV. New York, 1992, S. 152

Abb. 31:

http://worldvisitguide.com/oeuvre/photo_ME0000102985.html

Abb. 32:

Laurent de La Hyre (1606-1656), L'homme et l'oeuvre, Kat. Ausst. Grenoble, (Hrsg.): P. Rosenberg/J. Thuillier, Genève et Musée de Grenoble 1989, S. 25

Abb. 33:

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Daniele_da_Volterra_002.jpg

Abb. 34:

Antoine Schnapper, Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris 1974, Nouvelle édition complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris 2010, S. 145

Abb. 35:

Michel Gareau, Charles Le Brun. First Painter to King Louis XIV. New York, 1992, S. 155

Abb. 36:

Antoine Schnapper, Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris 1974, Nouvelle édition complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris 2010, S. 168/169

Abb. 37:

Antoine Schnapper, Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris 1974, Nouvelle édition complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris 2010, S. 147

Abb. 38

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villach_-_Heiligenkreuzkirche_-_Deckengemaelde_-_Vertreibung_der_Herzöge_aus_dem_Tempel.jpg

Abb 39:

Antoine Schnapper, Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris 1974, Nouvelle édition complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris 2010, S. 148/149

Abb. 40:

http://en.wikipedia.org/wiki/User:Alchemist_Jack/deaf_education

Abb. 41:

http://en.wikipedia.org/wiki/User:Alchemist_Jack/deaf_education

Abb. 42:

Antoine Schnapper, Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris 1974, Nouvelle édition complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris 2010, S. 151

Abb. 43:

http://en.wikipedia.org/wiki/User:Alchemist_Jack/deaf_education

Abb. 44:

http://en.wikipedia.org/wiki/User:Alchemist_Jack/deaf_education

Abb. 45:
Private Aufnahme der Verfasserin

Abb. 46:
Private Aufnahme der Verfasserin

Abb. 47:
<http://www.muzeocollection.co.uk/uk/reproduction-tableau/o450936-etonnement-avec-frayeur-compassion-mouvement-violent-leclerc-sebastien-jeune.html>

Abb. 48.
Private Aufnahme der Verfasserin

Abb. 49:
<http://www.muzeocollection.com/fr/reproduction-tableau/o552126-etonnement-simple-brun-charles.html>

Abb. 50:
Private Aufnahme der Verfasserin

Abb. 51:
Jennifer Montagu, The expression of the passions: The origin and influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'Expression générale et particulière, Yale University press, New Haven/London 1994, S. 90

Abb. 52:
Private Aufnahme der Verfasserin

Abb. 53:
Thomas Kirchner, L'expression des passions: Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. Und 18. Jahrhunderts, Mainz 1991, S. 84

Abb. 54:
Private Aufnahme der Verfasserin

Abb. 55:
Antoine Schnapper, Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris 1974, Nouvelle édition complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris 2010, S. 179

Abb. 56:
Private Aufnahme der Verfasserin

Abb. 57:

http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=REPR&VALUE_98=Expulsion%20des%20marchands%20du%20Temple&DOM=All&REL_SPECIFIC=1

Abb. 58:

Private Aufnahme der Verfasserin

Abb. 59:

Private Aufnahme der Verfasserin

Abb. 60:

Pierluigi de Vecchi, Raffael, München 2002, S. 198

Abb. 61:

<http://www.musees.strasbourg.eu/index.php?page=XVIIe-siecle-flamand>

Abb. 62:

<http://www.pba-lille.fr/spip.php?rubrique48>

Abb. 63:

Private Aufnahme der Verfasserin

Abb. 64:

Antoine Schnapper, Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris 1974, Nouvelle édition complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris 2010, S. 92

Abb. 65:

Private Aufnahme der Verfasserin

Abb. 66:

Antoine Schnapper, Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris 1974, Nouvelle édition complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris 2010, S. 243

Abb. 67:

Guido Reni und der Reproduktionsstich, Ausst.Kat. Albertina, (hrsg. Birke und Oberhuber), Wien 1988, S. 50

Abb. 68:

Antoine Schnapper, Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris 1974, Nouvelle édition complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris 2010, S. 359

Abb. 69:

Antoine Schnapper, Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris 1974, Nouvelle édition complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris 2010, S. 97

Abb. 70:

Antoine Schnapper, Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris 1974, Nouvelle édition complétée et préfacée par Christine Gouzi, Paris 2010, S. 103

Abb. 71:

<http://roma.repubblica.it/multimedia/home/643141/4/2>

Abb. 72:

Guido Reni und Europa: Ruhm und Nachruhm. Kat. Ausst. Schirn-Kunsthalle Frankfurt, 2. Dez. – 26.Feb. 1989, (Hrsg.): Sybille Ebert-Schifferer, Frankfurt 1988, S. 444

Abb. 73:

Catherine R. Puglisi, Francesco Albani, Yale Univ. Press, New Haven/London 1999, S. 140

Abb. 74:

http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/ricerca.jsp?apply=true&componi_OA=AND&galleria=true&decorator=layout&tipo_ricerca=avanzata&mod_SGTI_OA=esatto&SGTI_OA=Presentazione+di+Ges%F9+al+Tempio&ordine_OA=autore+DESC&percorso_ricerca=OA&pagina=3

Abb. 75:

http://en.wikipedia.org/wiki/File:L'_Annonciation_de_1644,_Philippe_de_Champagne.jpg

Abb.76:

<http://l-esprit-de-l-escalier.hautetfort.com/archive/2006/08/22/un-vert-de-champagne.html>

Abb. 77:

http://www.topofart.com/artists/Philippe_de_Champagne/painting/3248/The_Annunciation.php

Abb.78:

<http://notesdemusees.blogspot.com/2008/12/nantes.html>

Abb. 79:

Lorenzo Pericolo, Philippe de Champagne, Tournai, Brüssel 2002, S. 95

Abb. 80:

Lorenzo Pericolo, Philippe de Champaigne, Tournai, Brüssel 2002, S. 20

Ich habe mich bemüht, die Inhaber sämtlicher Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

ABBILDUNGEN



Abb. (1): Jouvenet, Esther et Assuérus, ca. 1670-72, Bourg-en-Bresse, Musée de Brou



Abb.(2): N. Poussin, Esther devant Assuérus, ca. 1655, St.Petersburg, Eremitage

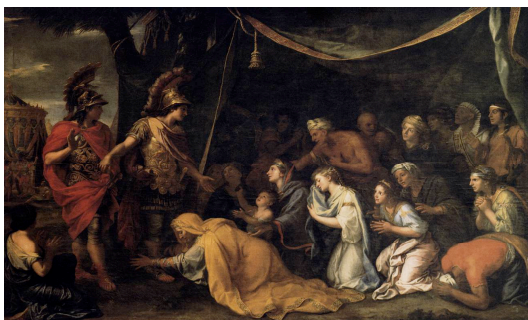


Abb.(3): Ch. Le Brun, La tente de Darius, 1660/61, Versailles, Schloss



Abb.(4): J. Jouvenet, La famille de Darius, um 1680, Paris, Lycée Louis-le-Grand



Abb. (5): nach Pierre Mignard, La famille de Darius, 1689, Chromolithograph., St. Petersburg, Eremitage



Abb. (6): J. Jouvenet, La fondation d'une ville en Germanie par les Tectosages, 1684/85, Toulouse, Musée des Augustins



Abb. (7): J. Jouvenet, St. Pierre guérit les malades,



Abb- (8): L.d.La Hyre, Saint Pierre guérit les malades, 1635, Paris, cathédrale Notre Dame



Abb. (9): Jouvenet, St.Pierre guérissant les malades, New York, Metroplitan Museum

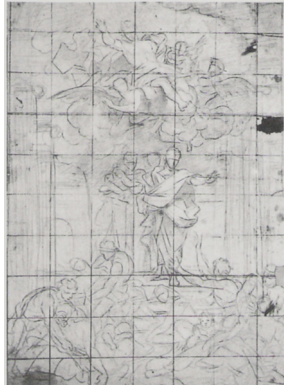


Abb. (10): Jouvenet, St. Pierre guérissant les malades, Frankfurt, Städel Museum



Abb. (11): Jouvenet, Homme de face, allongé sur le côté, Stockholm, National Museum



Abb. (12): Jouvenet, St. Pierre guérissant les malades de son ombre, Paris, chapelle de l'hôpital Laënnec



Abb. (13): Jouvenet, Le Christ chez Marthe et Marie, 1687, Paris, Musée du Louvre



Abb. (14): Bon Boullogne, Jésus chez Marthe et Marie, collect. Changeux



Abb. (15): Eustache Le Sueur, Jésus chez Marthe et Marie, ca. 1650, München, Alte Pinakothek



Abb. (16): Claude II Saint-Paul, Le Christ chez Marthe et Marie (ca. 1666-1716), Arras, Musée des Beaux-Arts



Abb. (17): Charles de La Fosse, Jésus chez Marthe et Marie Meaux, don Changeux



Abb. (18): Jouvenet, St. Bruno priant à genoux, unbek. Aufbewahrungsort



Abb. (19): Eustache Le Sueur, La mort de Saint Bruno, 1645-48, Paris, Musée du Louvre



Abb. (20): A. Loir, Stich nach Jouvenet, La Présentation au temple, Paris, Bibliothèque Nationale de France



Abb. (21): Jouvenet, La Présentation au temple, 1692, Rouen, Musée des Beaux-Arts



Abb. (22): Jouvenet, Le mariage de la vierge, 1691, Alençon, Musée des Beaux-Arts



Abb. (23): Jouvenet, La Présentation au temple, unbek. Aufbewahrungsort



Abb. (24): Jouvenet, Studie, La Présentation au temple, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques



Abb. (25): Jouvenet, La Purification, Le Mans, Musée de Tessé

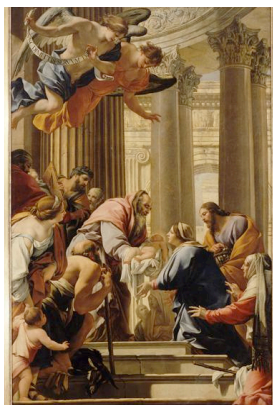


Abb. (26): Simon Vouet, La Présentation au temple, 1640/41, Paris, Musée du Louvre



Abb. (27): Jouvenet, La descente de croix, 1697, Paris, Musée du Louvre

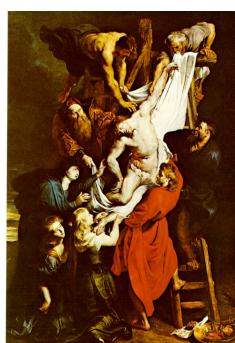


Abb. (28): Rubens, Kreuzabnahme, 1611-1614, O. -L. - Vrouwekathedraal, Antwerpen

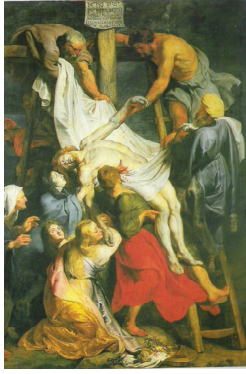


Abb. (29): Rubens, Kreuzabnahme, um 1617, Lille, Musée des Beaux-Arts

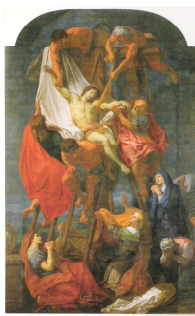


Abb. (30): Le Brun, Descente de croix, um 1680, Rennes, Musée des Beaux-Arts

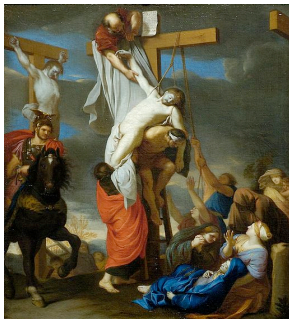


Abb. (31): Le Brun, Kreuzabnahme, 1642-45, Los Angeles County Museum of Art



Abb. (32): La Hyre, La descente de croix, 1655, Rouen Musée des Beaux-Arts



Abb. (33): Daniele da Volterra, Kreuzabnahme, 1541, Kapelle Orsini di Trinità de Monti



Abb. (34): Le repas du Christ chez Simon le Pharisien, 1699/1706, Lyon, Musée des Beaux-Arts



Abb (35): Charles Le Brun, Le Christ chez Sinom le Pharisien, (Ausschnitt), um 1653, Venedig, Accademia



Abb. (36): Jouvenet, La pêche miraculeuse, 1706, Paris, Musée du Louvre



Abb (37).: Jouvenet, Le Christ chassant les marchands du temple, 1699/1706, Lyon, Musée des Beaux-Arts



Abb.(38): F.P. (unbekannt), Vertreibung der Händler aus dem Tempel, 1743, Kirche Villach-Heiligenkreuz



Abb. (39): Jouvenet, La Réssurection de Lazare, 1706, Paris, Musée du Louvre

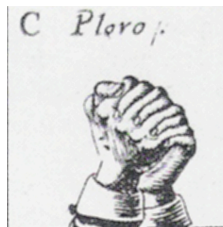


Abb. (40/41): Chirogram, Illustration zu John Bulwer, Chirologia, 1644



Abb. (42): Jouvenet, La réssurection du fils de la veuve de Naïm, 1708, Versailles, cathédrale Saint-Louis



Abb. (43/44): Chirogram, Illustrationen zu John Bulwer, Chirologia, 1644

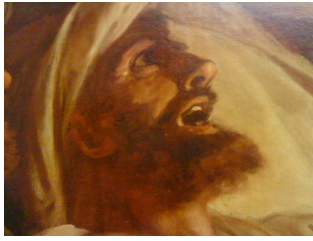


Abb. (45): Jouvenet, La résurrection de Lazare (Detail), 1706, Paris, Musée du Louvre



Abb. (46): Jouvenet, La résurrection de Lazare (Detail), 1706, Paris, Musée du Louvre

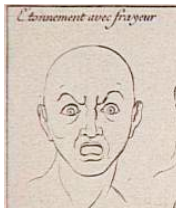


Abb. (47): Sébastien Leclerc nach Ch. Le Brun, L'Étonnement avec frayeur



Abb. (48): Jouvenet, La résurrection de Lazare (Detail), 1706, Paris, Musée du Louvre

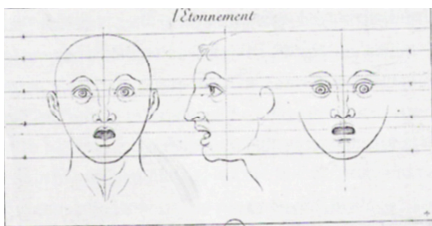


Abb. (49): Jean Le Clerc nach Le Brun, L'Étonnement



Abb. (50): Jouvenet, La résurrection de Lazare (Detail), 1706, Paris, Musée du Louvre

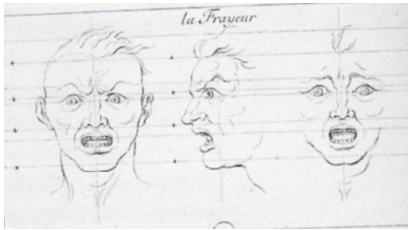


Abb. (51): J. Le Clerc nach Le Brun, Le frayeur



Abb. (52): Jouvenet, La résurrection de Lazare, (Detail), 1706, Paris, Musée du Louvre

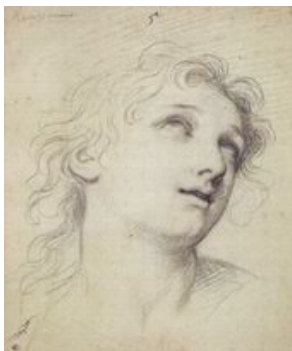


Abb. (53): Le Brun, Le ravissement, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins



Abb. (54): Jouvenet, La résurrection de Lazare, (Detail), 1706, Paris, Musée du Louvre



Abb. (55): Jouvenet, La déposition de croix, 1708, Pontoise, cathédrale Saint-Maclou



Abb. (56): La Présentation au temple/ Taubenkorb (Detail), Rouen, Musée des Beaux-Arts



Abb. (57): Giovanni Benedetto Castiglione (Il Grechetto), Jesus chassant les vendeurs du temple, 2. Viertel 17. Jahrhundert, Paris, Musée du Louvre



Abb. (58): Jouvenet, La Pêche miraculeuse (Detail), 1706, Paris, Musée du Louvre



Abb. (59): Jouvenet, La Pêche miraculeuse, (Detail), 1706, Paris, Musée du Louvre



Abb. (60): Raphael, La Pêche miraculeuse, um 1513/14. Victoria and Albert Museum, London



Abb. (61): Jakob Jordaens, Pêche miraculeuse (Detail), um 1618/20, Strasbourg, Musée des Beaux-Arts



Abb. (62): Gaspard de Crayer, La Pêche miraculeuse, 3. Viertel d. 17. Jhd., Musée des Beaux-Arts, Lille



Abb. (63): Jouvenet, Isaac bénissant Jacob, 1692, Rouen, Musée des Beaux-Arts



Abb. (64): Jouvenet, Le Christ au Jardin des Oliviers, nach 1694, Orléans, cathédrale Sainte-Croix



Abb. (65): Jouvenet, La descente de crois, (Detail), 1697, Paris, Musée du Louvre



Abb. (66): Jean Jouvenet, L'Éducation de la vierge, 1699, Florenz, Uffizien



Abb. (67): Stich nach Guido Reni, Kreuzigung Petri



Abb. (68): Jouvenet, Studie, Martyre de Saint-Pierre



Abb. (69): Jouvenet, L'Annonciation, 1685, Rouen, Musée des Beaux-Arts



Abb. (70): Jouvenet, L'Annonciation, 1687, La Flèche, Prytanée national militaire, chapelle



Abb. (71): Agostino Carracci, L'Annunciazione Paris, Musée du Louvre



Abb. (72): Guido Reni, L'Annunciazione, Ascoli Piceno, Pinacoteca comunale



Abb. (73): Francesco Albani, L'Annunciazione, Fondazione Federico Zeri



Abb. (74): Orazio Sammacchini, Présentation au temple, Paris, Musée du Louvre



Abb. (75): Philippe de Champaigne, L'Annonciation, um 1644, New York, Metropolitan Museum



Abb. (76): Philippe de Champaigne, L'Annonciation, Caen, Musée des Beaux-Arts



Abb. (77): Philippe de Champaigne, L'Annonciation, London, Wallace Collection



Abb. (78): Philippe de Champaigne, Le Christ chez Simon le Pharisien, ca. 1656, Nantes, Musée des Beaux-Arts



Abb. (79): Philippe de Champaigne, La résurrection de Lazare, Musée des Beaux-Arts, Grenoble



Abb. (80): Philippe de Champaigne, Le Christ au jardins des oliviers, Rennes, Musée des Beaux-Arts,

ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit den religiösen Gemälden des französischen Barockmalers Jean Jouvenet.

Der gebürtige Normanne übte seine Tätigkeit in Paris während der kulturellen Blütezeit Ludwigs XIV aus und gilt als einer der bedeutendsten Maler religiöser Themen seiner Zeit. Es war dies jene Periode, in der sich ein akademisches System unter der Leitung Charles Le Bruns zu manifestieren begann und künstlerisch – stilistische Normen für den staatlichen Kunstbetrieb geprägt wurden. Die italienische Malerei, allem voran die Bologneser Schule, galt als erstrebenswertes, wenn nicht zu übertreffendes Ideal. Institutionen wie die *Académie de France à Rome* waren nur eine Methode, die italienischen Vorbilder zu adaptieren, um mit Hilfe dieser Grundlagen einen einheitlichen erkennbar französischen Stil zu begründen.

Andererseits gab es unter einigen französischen Künstlern gegen Ende des 17. Jahrhunderts eine stärkere Ausrichtung nach der flämischen Barockmalerei.

Jouvenets Gemälde sind von unterschiedlichen Merkmalen europäischer Schulen durchdrungen, weshalb es sich diese Studie zur Aufgabe gemacht hat, sein religiöses Werk einer genauen Stilanalyse auf italienische, flämische und französische Einflüsse zu unterziehen und die Eigenheiten dieses Künstlers hinsichtlich seiner Bild- und Handlungsgestaltung herauszuarbeiten.

LEBENS LAUF

EVE SARGE

*22. September 1980 in Stendal, Deutschland

Schulbildung

07/1999

Abitur, J.J. Winckelmann - Gymnasium Stendal

Studium

09/1999 – 07/2002

Operndramaturgie, Musikwissenschaft, Neuere deutsche
Literatur/ LMU München/Theaterakademie August
Everding

09/2002 – 07/2003

Musikwissenschaft/FU Berlin

09/2003 – 07/2007

Kunstgeschichte, Romanistik (Frz.),
Museumsmanagement/Universität Hamburg

09/2007

Kunstgeschichte/Universität Wien

Praktika (Auswahl)

1999 – 2002

Dramaturgie- und Regiehospitanzen: Staatstheater
Schwerin, Hamburgische Staatsoper, Bayerische
Staatsoper

2000 – 2003

Produktionsassistenzen und Requisite für
Filmhochschulproduktionen in Hamburg und München:

03/2003 – 05/2003

Redaktionspraktikum bei LETTRE INTERNATIONAL,
Berlin

Tätigkeiten

04/2008 – 09/2008

Standleitung Antenna Audio, Albertina, Wien

seit 09/2008

Kunstvermittlung Albertina, Wien

seit 09/2009

Kunstvermittlung Kunsthistorisches Museum, Wien

